

Michail Bachtin

Dostoevskij

Poetica e stilistica



Einaudi, Torino 1968.

Titolo originale: *Problemy poetiki Dostoevskogo*.

Traduzione di Giuseppe Garritano.

Nella vasta letteratura su Dostoevskij il libro di Michail Bachtin, qui pubblicato per la prima volta in traduzione, è l'opera più importante e costituisce una tappa obbligata per chiunque si occupi del grande romanziere russo, o semplicemente se ne interessi. Il saggio di Bachtin non è una monografia critico-biografica tradizionale, o una ennesima interpretazione filosofica o psicologica di Dostoevskij. Attraverso una originale e magistrale analisi stilistica, Bachtin individua le categorie essenziali della «poetica» dostoevskiana e vede la novità grande di questo mondo narrativo nella «polifonicità», nell'insubordinazione cioè delle «voci» dei personaggi a una conchiusa e cristallizzata concezione del mondo ad esse estranea. Il volume non costituisce soltanto i prolegomeni alle future ricerche su Dostoevskij: nel suo insieme e, esplicitamente in alcune sue parti teoriche e storiche, esso ha anche un valore generale di metodo e apre prospettive nuove agli studi sulla struttura del romanzo.

Michail Michajlovič Bachtin è nato nel 1895 a Orel. Laureatosi presso la facoltà di filologia dell'Università di Pietrogrado, nel 1929 pubblicò il suo primo libro *Problemy tvorcestva Dostoevskogo* (Problemi dell'opera di Dostoevskij), che nel 1963 uscì per la seconda volta, ampliato e rielaborato, col titolo *Problemy poetiki Dostoevskogo* (Problemi della poetica di Dostoevskij). Il secondo grande lavoro di Bachtin è la monografia *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura sredneveko v'ja i Renessansa* (L'opera di Francois Rabelais e la cultura popolare del medioevo e del Rinascimento), scritta verso il 1940 e pubblicata nel 1965. Bachtin è titolare della cattedra di letteratura russa dell'Università di Saransk.

Nota dell'autore

Questo libro è dedicato ai problemi della *poetica* di Dostoevskij e ne prende in esame l'opera *soltanto* da questo punto di vista.

Noi riteniamo Dostoevskij uno dei massimi novatori nel campo della forma artistica. Egli ha creato, secondo il nostro convincimento, un tipo affatto nuovo di pensiero artistico che possiamo convenzionalmente chiamare *polifonico*. Esso ha trovato la propria espressione nei romanzi di Dostoevskij, ma ha un significato che esorbita dall'ambito particolare della sua opera. Si può persino dire che Dostoevskij ha creato quasi un nuovo modello artistico del mondo, nel quale molti momenti cardinali della vecchia forma artistica sono stati sottoposti a una radical e trasformazione. Il compito del lavoro qui proposto all'attenzione, è di scoprire, mediante un'analisi teorico-letteraria, il carattere innovatore *di principio* di Dostoevskij.

Nella vasta letteratura dedicata a Dostoevskij le caratteristiche principali della sua poetica non hanno potuto, com'è naturale, restare in ombra (nel primo capitolo di questo libro si passano in rassegna le più importanti tesi enunciate al proposito), ma la loro novità di principio e la loro organica unità nel complesso del mondo artistico dostoevskiano sono state scoperte e illuminate in un modo tutt'altro che sufficiente. La letteratura su Dostoevskij è stata dedicata, essenzialmente, alla problematica ideologica della sua opera. La transitoria intensità di questa problematica ha offuscato i momenti strutturali più profondi e più stabili della sua visione artistica. Spesso ci si è quasi dimenticati che Dostoevskij è, in primo luogo, un *artista* (anche se di tipo particolare, naturalmente), e non un filosofo o un pubblicista.

Uno studio specifico della poetica di Dostoevskij è pur sempre un compito attuale della storia e della teoria letteraria.

La nostra concezione della poetica di Dostoevskij è stata esposta per la prima volta nel libro *Problemy tvorcestva Dostoevskogo* [Problemi dell'opera di Dostoevskij] (Leningrad 1929). Per la presente edizione il libro è stato sostanzialmente rielaborato e si è arricchito di importanti aggiunte.

I. Il romanzo polifonico di Dostoevskij e la sua interpretazione nella letteratura critica

Quando si prende conoscenza con la vasta letteratura dedicata a Dostoevskij, si ha l'impressione che si tratti non di *un solo* artista che ha scritto romanzi e racconti, ma di una serie di interventi filosofici pronunciati da *alcuni* pensatori: Raskol'nikov, Myškin, Stavrogin, Ivan Karamazov, il Grande Inquisitore, eccetera. Per il pensiero critico-letterario l'opera di Dostoevskij si spezza in una serie di filosofemi autonomi e contraddittori sostenuti dai suoi eroi. Tra essi figurano, e non certo al primo posto, anche le concezioni filosofiche dell'autore stesso. La voce di Dostoevskij, per alcuni studiosi, si fonde con le voci di questi o quei suoi eroi, per altri invece è una sintesi originale di tutte queste voci ideologiche, per altri ancora, infine, è semplicemente soffocata da esse.

Con gli eroi si polemizza, dagli eroi si impara, si cerca di sviluppare le loro concezioni in un sistema compiuto. L'eroe è ideologicamente autorevole e autonomo, esso è concepito come autore di un proprio compiuto ideologema, e non come oggetto della finale visione artistica di Dostoevskij. Per la coscienza dei critici la compiuta diretta intenzionalità delle parole dell'eroe spezza la superficie mono logica del romanzo e chiama a una risposta immediata, come se l'eroe fosse non l'oggetto della parola dell'autore, ma l'intero e legittimo portatore della sua propria parola.

Questa particolarità della letteratura dostoevskiana è stata rilevata con assoluta giustezza da B. M. Engel'gardt. «Se si analizza la letteratura critica russa sulle opere di Dostoevskij – egli dice – è facile notare che, tranne rare eccezioni, essa non si eleva sopra il livello spirituale dei suoi eroi preferiti. Non è essa che domina il materiale, ma è il materiale che la possiede interamente. Tale critica non fa che imparare da Ivan Karamazov e da Raskol'nikov, da Stavrogin e dal Gran de Inquisitore, ingarbugliandosi nelle contraddizioni in cui essi s'ingarbugliano, fermandosi perplessa davanti ai problemi da essi irrisolti e chinandosi reverente davanti alle loro complesse e tormentose esperienze interiori»¹.

Un'osservazione analoga è fatta dal Meier-Grafe: «A chi è mai venuto in mente di prender e parte a una delle numerose conversazioni de *L'éducation sentimentale*? Con Raskol'nikov, invece, noi discutiamo; e non soltanto con lui, ma con ogni comparsa»².

Questa particolarità della letteratura critica su Dostoevskij non può essere spiegata, naturalmente, con una mera incapacità metodologica del pensiero critico né può esse re riguardata come una pura violazione della volontà artistica dell'autore. Una siffatta impostazione della letteratura critica, al pari della percezione non prevenuta dei lettori, inclini sempre a discutere con gli *eroi* di Dostoevskij, risponde effettivamente alla fondamentale caratteristica strutturale delle opere di questo autore. Simile al Prometeo goethiano, Dostoevskij crea non schiavi silenziosi (come Zeus), ma uomini *liberi*, atti a stare *accanto* al loro creatore, a non dividerne le opinioni e persino a ribellarsi contro di lui.

La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome costituisce effettivamente la caratteristica fondamentale dei romanzi di Dostoevskij. Nelle sue opere non si svolge una quantità di caratteri e destini per entro un unitario mondo oggettivo e alla luce di un'unitaria coscienza poetica, ma qui appunto una *pluralità di coscienze equi valenti con i loro propri mondi* si unisce, conservando la propria incompatibilità, nell'unità di un certo evento. Gli eroi principali di Dostoevskij sono veramente, nello stesso disegno creativo dell'artista, *non soltanto oggetti della parola dell'autore, ma anche soggetti della propria parola immediatamente significante.* La parola dell'eroe, quindi, non è qui esaurita affatto dalle consuete funzioni descrittive e pragmatico-narrative, ma non serve neppure da espressione della posizione ideologica propria dell'autore (come in Byron, ad esempio). La coscienza dell'eroe è data come una coscienza altra, *estranea*, ma nello stesso tempo essa non si reifica, non si chiude, non diventa semplice oggetto della coscienza dell'autore.

Dostoevskij è il creatore del *romanzo polifonico*. Egli ha dato vita a un genere romanzesco sostanzialmente nuovo. Ed è per questo che la sua opera non rientra in alcuna trama, non si sottomette ad alcuno degli schemi storico-letterari che siamo soliti applicare ai fenomeni del romanzo europeo. Nelle sue opere compare un eroe la cui voce è costruita così come si costruisce la voce dell'autore nel romanzo di tipo ordinario. La parola dell'eroe su se stesso e sul mondo è pienamente autonoma come l'ordinaria parola dell'autore; essa non è assoggettata all'immagine oggettuale dell'eroe come una delle sue caratteristiche, ma neppure serve da altoparlante della voce dell'autore. Possiede un'autonomia assoluta all'interno della struttura dell'opera e quasi risuona accanto a quella dell'autore e si unisce in un modo particolare con essa e con le voci altrettanto autonome degli altri eroi.

Ne consegue che i consueti legami pragmatico-narrativi d'ordine materiale o psicologico nel mondo di Dostoevskij sono insufficienti poiché essi presuppongono l'oggettualità, la reificazione degli eroi nel progetto dell'autore e connettono e uniscono le immagini umane nell'unità di un mondo monologicamente percepito e capito, anziché una molteplicità di coscienze equipollenti con i loro propri mondi. La consueta pragmatica narrativa nei romanzi di Dostoevskij svolge un ruolo secondario ed ha funzioni non consuete, ma particolari. I punti connettivi fondamentali invece, che creano l'unità del suo mondo romanzesco, sono di altro genere; l'evento principale, appalesato dal suo romanzo, non si concede a un'interpretazione pragmatico-narrativa.

Inoltre lo stesso impianto del racconto – sia esso condotto dall'autore in prima persona o da un narratore o da uno degli eroi – deve essere affatto diverso rispetto ai romanzi di tipo monologico. La posizione dalla quale è condotto il racconto, è costruita la raffigurazione o è data l'informazione, deve essere orientata in modo nuovo in rapporto a quel nuovo mondo: un mondo di soggetti con pieni diritti e non di oggetti. La parola narrativa, raffigurativa o informativa deve elaborare un nuovo rapporto verso il proprio oggetto.

Per tal modo tutti gli elementi della struttura del romanzo sono in Dostoevskij profondamente originali; essi sono tutti determinati dal nuovo compito artistico che soltanto egli ha saputo porre e risolvere in tutta la sua ampiezza e profondità: il compito di costruire un mondo polifonico e di distruggere le forme costituite del romanzo europeo fondamentalmente *monologico* (ovvero omofonico)³.

Dal punto di vista di una conseguente visione e comprensione monologica del mondo raffigurato e del canone monologico di costruzione del romanzo, il mondo di Dostoevskij può sembrare un caos, e la struttura dei suoi romanzi un conglomerato di materiali eterogenei e di principi incompatibili di organizzazione formale. Sol tanto alla luce del fondamentale compito artistico dostoevskiano da noi formulato può diventare comprensibile la organicità, coerenza e integrità profonda della sua poetica.

È questa la nostra tesi. Prima di svilupparla sul materiale delle opere di Dostoevskij, analizzeremo il modo in cui nella letteratura critica si è riflessa la caratteristica fondamentale che abbiamo rilevato nell'opera dostoevskiana. Qui non intendiamo affatto delineare un panorama completo della letteratura su Dostoevskij. Tra tutti i lavori che nel nostro secolo gli sono stati dedicati noi ci soffermeremo soltanto su alcuni e precisamente su quelli che più si sono avvicinati alla caratteristica fondamentale di Dostoevskij così come noi la intendiamo. La scelta quindi si opera dal punto di vista della nostra tesi ed è, di conseguenza, soggettiva. Ma tale soggettività, nel caso dato, è inevitabile e legittima giacché non si dà qui un saggio storico e nemmeno una rassegna. Quel che ci preme è di orientare la nostra tesi, il nostro punto di vista in mezzo ai punti di vista che su Dostoevskij già esistono. Nel corso di questo orientamento verremo chiarendo alcuni momenti della nostra propria tesi.

La letteratura critica su Dostoevskij fino agli ultimissimi tempi è stata un'eco ideologica troppo immediata alle voci dei suoi eroi perché potesse percepire oggettivamente le particolarità artistiche della nuova struttura del suo romanzo. Non basta: nel tentativo di raccapezzarsi teoricamente in

questo nuovo mondo polifonico tale critica non ha saputo che monologizzare questo mondo secondo lo schema consueto, vale a dire concepire l'opera di una volontà artistica sostanzialmente nuova dal punto di vista di una volontà vecchia e abituale. Alcuni, soggiogati dal puro aspetto contenutistico delle concezioni ideologiche dei singoli eroi, hanno cercato di ridurle in un tutto sistematico-monologico, ignorando la sostanziale molteplicità di coscienze a sé stanti che entrava appunto nel disegno creativo dell'artista. Altri, che non si concedevano al fascino ideologico immediato, hanno cangiato le coscienze pienamente autonome degli eroi in psichi reificate percepite oggettualmente e hanno interpretato il mondo di Dostoevskij come il consueto mondo del romanzo realistico europeo di tipo social-psicologico. In luogo dell'evento dell'interazione di coscienze pienamente autonome nel primo caso si aveva un monologo filosofico, nel secondo il mondo oggettivo inteso monologicamente, correlato ad un'unica coscienza artistica.

Sia il rapito co-filosofare con gli eroi sia la loro oggettiva e indifferente analisi psicologica o psico-patologica sono del pari incapaci di penetrare nell'architettura puramente artistica delle opere di Dostoevskij. Il trasporto degli uni non è adatto a una visione oggettiva, autenticamente realistica del mondo delle coscienze estranee, il realismo degli altri manca di slancio. Come si può ben capire, i problemi artistici vengono tagliati fuori del tutto o sono trattati soltanto in modo fortuito e superficiale.

La via della monologizzazione filosofica è la via principale battuta dalla letteratura dostoevskiana. Lungo di essa si sono mossi Rozanov, Volynskij, Merezkovskij, Shestov e altri. Nei loro tentativi di costringere la pluralità di coscienze mostrata dall'artista entro gli schemi sistematico-monologici di un'unica intuizione del mondo, questi studiosi sono stati costretti a ricorrere o all'antinomica o alla dialettica. Dalle concrete e autonome coscienze degli eroi (e dello stesso autore) si facevano saltar fuori tesi ideologiche che venivano disposte in una serie dialettica dinamica o venivano contrapposte l'una all'altra come irresolubili antinomie assolute. Al posto dell'interazione di più coscienze a sé stanti si sostituiva un'interrelazione di idee, pensieri, proposizioni limitate a una sola coscienza.

Sia la dialettica che l'antinomica sono effettivamente presenti nel mondo di Dostoevskij. Il pensiero dei suoi eroi è dialettico e talvolta antinomico. Ma tutti i legami *logici* restano nei limiti delle singole coscienze e non regolano le loro interrelazioni fattuali. Il mondo di Dostoevskij è profondamente personalistico. Ogni idea è da lui percepita e raffigurata come una posizione della persona. Per ciò anche nei limiti delle coscienze singole la serie dialettica o antinomica non è che un momento astratto indissolubilmente intrecciato con gli altri momenti della coscienza concreta totale. Attraverso questa coscienza concreta incarnata, nel la *voce viva dell'uomo totale* la serie logica si associa all'unità dell'evento raffigurato. L'idea, coinvolta in un fatto, diventa essa stessa fattuale e acquista quel particolare carattere di «idea-sentimento», «idea-forza» che crea l'irreperibile originalità dell'«idea» nel mondo creativo di Dostoevskij. Tolta dall'interazione fattuale delle coscienze e costretta in un contesto sistematico-monologico foss'anche il più dialettico, l'idea perde inevitabilmente la sua originalità e si trasforma in un cattivo asserto filosofico. Per tale motivo tutte le grandi monografie su Dostoevskij, create sulla linea della monologizzazione filosofica della sua creazione, danno un così scarso contributo alla comprensione della particolarità strutturale, da noi formulata, del suo mondo artistico. È vero che è stata proprio questa particolarità a generare tutte quelle ricerche, però, qui meno che mai essa riesce a prender coscienza di sé.

Questa presa di coscienza comincia là dove si tenta un più oggettivo accostamento alla creazione dostoevskiana, e non soltanto alle idee in sé e per sé ma anche alle opere come totalità artistiche.

Per la prima volta la caratteristica strutturale di base del mondo artistico dostoevskiano è stata avvertita da Vjaceslav Ivanov⁴, ma, a dire il vero, si tratta soltanto di un primo approccio. Il realismo di Dostoevskij è definito da Ivanov come fondato non sulla conoscenza (oggettuale), bensì sulla «penetrazione». Affermare l'«io» altrui non come oggetto ma come altro soggetto, tale è

il principio della visione del mondo di Dostoevskij. Affermare l'altro «io» – il «tu sei» – è, secondo Ivanov, il compito che gli eroi di Dostoevskij devono risolvere al fine di superare il proprio solipsismo etico, la propria «idealistica» coscienza separata e trasformare l'altro uomo da ombra in realtà vera. Alla base della catastrofe tragica in Dostoevskij sta sempre l'isolamento solipsistico della coscienza dell'eroe, la sua chiusura entro il suo proprio mondo⁵.

Per tal modo l'affermazione della coscienza altrui quale soggetto autonomo e non quale oggetto è il postulato etico-religioso determinante il *contenuto* del romanzo (la catastrofe della coscienza isolata). Questo è il principio della concezione del mondo dell'autore, dal cui punto di vista egli intende il mondo dei suoi eroi. Ivanov si limita così ad indicare la pura rifrazione tematica di questo principio nel contenuto del romanzo, e per di più essenzialmente negativa; infatti gli eroi falliscono perché non possono affermare sino in fondo l'altro, il «tu sei». L'affermazione (e la non affermazione) dell'«io» altrui da parte dell'eroe costituisce il tema delle opere di Dostoevskij.

Ma questo tema è pienamente possibile anche in un romanzo di tipo puramente monologico e, in effetti, in esso trova ripetuta trattazione. Come postulato etico-religioso dell'autore e come tema sostanziale dell'opera, l'affermazione della coscienza altrui non crea ancora una nuova forma, un nuovo tipo di costruzione del romanzo.

Purtroppo Ivanov non ha mostrato il modo in cui questo principio della concezione del mondo di Dostoevskij si fa il principio della visione *artistica* del mondo e della costruzione artistica di quella totalità linguistica che è il romanzo. Infatti unicamente in questa forma, cioè come principio della concreta costruzione letteraria e non come principio etico-religioso di una astratta concezione del mondo, esso è essenziale per lo storico della letteratura. E soltanto in questa forma esso può venire oggettivamente scoperto nel materiale empirico delle concrete opere letterarie.

Ma Vjaceslav Ivanov non ha fatto questo. Nel capitolo dedicato al «principio della forma», nonostante una serie di preziosissime osservazioni, egli interpreta il romanzo dostoevskiano nei limiti del tipo monologico. Il radicale rivolgimento artistico operato da Dostoevskij resta, nella sua essenza, incompreso. La definizione fondamentale che Ivanov dà del romanzo di Dostoevskij («romanzo-tragedia») ci sembra sbagliata⁶. Essa è caratteristica come tentativo di ridurre una nuova forma artistica a una volontà artistica già nota. In conclusione il romanzo di Dostoevskij risulta una sorta di ibrido artistico.

Così Vjaceslav Ivanov, pur trovando una definizione profonda e corretta del principio fondamentale di Dostoevskij – affermare l'«io» altrui non come oggetto ma come altro soggetto –, monologizza questo principio, cioè lo include in una concezione del mondo formulata monologicamente e lo interpreta soltanto come tema sostanziale di un mondo raffigurato dal punto di vista della coscienza monologica dell'autore⁷. Inoltre egli lega la propria idea con una serie di espliciti asserti etici e metafisici che non si prestano ad essere oggettivamente verificati nel materiale delle opere di Dostoevskij⁸. Il compito artistico di costruire il romanzo polifonico, compito che per la prima volta fu risolto da Dostoevskij, non viene disvelato.

In modo analogo a quello di Ivanov determina la caratteristica fondamentale di Dostoevskij S. Askol'dov⁹. Ma anch'egli resta nei limiti della monologizzata concezione etico-religiosa di Dostoevskij e del contenuto delle sue opere interpretato monologicamente.

«La prima tesi etica di Dostoevskij – sostiene Askol'dov – è qualcosa che a prima vista si presenta come quanto di più formale, ma che però, in un certo senso, è il più importante. 'Sii persona', ci dice egli con tutte le sue valutazioni e simpatie»¹⁰. La persona, secondo Askol'dov, si differenzia dal carattere, dal tipo e dal temperamento, i quali di solito servono da oggetto di raffigurazione in letteratura, per la sua straordinaria libertà interiore e per l'assoluta indipendenza dall'ambiente esterno.

Questo è, quindi, il principio della concezione etica dell'autore. Da tale concezione Askol'dov passa direttamente al contenuto dei romanzi di Dostoevskij e mostra in che modo e grazie a che cosa gli eroi di Dostoevskij *nella vita* diventano persone e si manifestano come tali. Così la persona

entra inevitabilmente in urto con l'ambiente esterno, prima di tutto in un urto esteriore con ogni sorta di convenzioni correnti. Pertanto lo «scandalo» – la prima e la più estrinseca manifestazione del pathos della persona – svolge una funzione enorme nei romanzi di Dostoevskij¹¹. Una manifestazione più profonda del pathos della persona nella vita è, se condo Askol'dov, il delitto. «Il delitto nei romanzi di Dostoevskij – egli afferma – è l'impostazione vitale del problema etico-religioso. Il castigo è la forma della sua soluzione. Pertanto l'uno e l'altro costituiscono il tema cardinale dell'opera di Dostoevskij...»¹².

Si tratta quindi sempre dei modi in cui la persona si manifesta nella vita stessa e non dei modi in cui viene vista e raffigurata artisticamente nelle condizioni di quella determinata costruzione d'arte che è il romanzo. Inoltre anche l'interrelazione tra la concezione dell'autore e il mondo degli eroi è presentata in modo sbagliato. Dal pathos della persona nella concezione dell'autore si passa direttamente al pathos vitale dei suoi eroi e di qui di nuovo alla deduzione monologica dell'autore: ecco il tipico cammino del romanzo monologico di tipo romantico.

Ma non è questo il cammino di Dostoevskij.

«Dostoevskij – scrive Askol'dov – con tutte le sue simpatie e valutazioni artistiche proclama una tesi assai importante: il malfattore, il santo, il comune peccatore, che portino fino al limite estremo il proprio personale principio, hanno tuttavia un certo uguale valore proprio nel loro esser persone che si contrappongono alle torbide correnti dell'ambiente che tutto livella»¹³.

Una proclamazione di tal fatta fu operata dal romanzo romantico che conosceva la coscienza e l'ideologia soltanto come pathos e come deduzione dell'autore, mentre l'eroe era inteso soltanto come realizzatore del pathos dell'autore o come oggetto della sua deduzione. Sono appunto i romantici a dare un'espressione immediata nella stessa realtà raffigurata alle proprie simpatie e valutazioni artistiche, oggettivando e reificando tutto ciò in cui non potevano porre l'accento della loro propria voce.

L'originalità di Dostoevskij non sta nell'aver egli proclamato monologicamente il valore della persona (il che altri prima di lui già avevano fatto), ma nell'aver e gli saputo vedere e mostrare in modo artistico-oggettivo la persona come altra, estranea, senza renderla lirica, senza fondere con essa la propria voce e, nel tempo stesso, senza ridurla a una realtà psichica reificata. La valutazione elevata della persona non s'è manifestata per la prima volta nella concezione di Dostoevskij, ma l'immagine artistica dell'altrui persona (se si accetta questo termine di Askol'dov) e di molteplici voci disgiunte, connesse nell'unità dell'evento, si è realizzata pienamente per la prima volta nei suoi romanzi.

La sorprendente autonomia interiore degli eroi di Dostoevskij, giustamente rilevata da Askol'dov, è conseguita grazie a determinati mezzi artistici: prima di tutto la libertà e l'autonomia loro nella struttura stessa del romanzo rispetto all'autore, più esattamente – rispetto alle consuete determinazioni estrinsecanti e compientisi dell'autore. Il che non significa, s'intende, che l'eroe fuoriesca dal disegno dell'autore. Al contrario, la sua autonomia e libertà rientrano proprio in tale disegno. Disegno che sembra quasi predeterminare l'eroe alla libertà (relativa, s'intende) e, come tale, introduce al piano rigoroso e calcolato del tutto.

La relativa libertà dell'eroe non infrange la rigorosa determinatezza della costruzione, così come la rigorosa determinatezza d'una formula matematica non è infranta dalla presenza in essa di grandezze irrazionali o transfinite. Questa nuova impostazione dell'eroe è raggiunta non mediante la scelta del tema astrattamente preso (benché, naturalmente, anche questa abbia il suo significato), ma grazie a tutto l'insieme dei particolari procedimenti artistici di costruzione del romanzo che per la prima volta sono introdotti da Dostoevskij.

Anche Askol'dov, per tal modo, monologizza il mondo artistico di Dostoevskij, trasferisce il motivo dominante di tale mondo nella predicazione monologica e così abbassa gli eroi a semplici illustrazioni di questa predicazione. Askol'dov ha in teso giustamente che in Dostoevskij ciò che più conta sono la visione e la raffigurazione assolutamente nuove dell'uomo interiore e quindi anche

dell'evento che con nette tali uomini interiori, ma ha trasferito la propria spiegazione del fenomeno sul piano della concezione dell'autore e su quello della psicologia degli eroi.

Un ulteriore articolo di Askol'dov, *Psichologija charakterov Dostoevskogo* [La psicologia dei caratteri in Dostoevskij]¹⁴, si limita pure a un'analisi delle particolarità caratterologiche dei suoi eroi e non scopre i principi della loro visione e raffigurazione artistica. La differenza della persona dal carattere, dal tipo e dal temperamento è data sempre sul piano psicologico. Però in quest'ultimo articolo Askol'dov si avvicina molto di più al materiale concreto dei romanzi e pertanto è pieno di osservazioni pregevolissime su singole particolarità artistiche di Dostoevskij. Ma oltre le singole osservazioni la concezione di Askol'dov non si spinge.

Bisogna riconoscere che la formula di Ivanov – affermare l'«io» altrui non come oggetto ma come soggetto, come un «tu sei» – nonostante la sua astrattezza filosofica è molto più adeguata della formula di Askol'dov «sii persona». La formula di Ivanov trasferisce il motivo dominante nella persona estranea e, inoltre, corrisponde di più al trattamento *dialogico-interiore* che Dostoevskij dà della coscienza raffigurata dell'eroe, mentre la formula di Askol'dov è più monologica e trasferisce il centro di gravità nella realizzazione della propria coscienza, il che sul piano della creazione artistica – se il postulato di Dostoevskij fosse effettivamente tale – porterebbe alla costruzione di un romanzo di tipo romantico soggettivo.

Da un altro lato – dal lato della costruzione artistica dei romanzi di Dostoevskij – si accosta alla stessa fondamentale caratteristica Leonid Grossman. Per Grossman, Dostoevskij è innanzi tutto il creatore di una nuova originalissima specie di romanzo. «Credo – egli scrive – che a conclusione di un esame della sua vasta attività creatrice e di tutte le molteplici aspirazioni del suo spirito si debba riconoscere che il significato principale di Dostoevskij sta non tanto nella filosofia, nella psicologia o nella mistica, quanto nella creazione di una pagina nuova, veramente geniale nella storia del romanzo europeo»¹⁵.

La fondamentale caratteristica della poetica di Dostoevskij è individuata da Grossman nella violazione dell'unità organica del materiale richiesta dal canone consueto, nella fusione di elementi affatto eterogenei e incompatibili nell'unità della costruzione romanzesca, nella lacerazione dell'unitario e integro tessuto della narrazione. «Questo – scrive – è il principio cardinale della sua composizione romanzesca: sottomettere gli elementi polarmente incompatibili della narrazione all'unità del disegno filosofico e al moto turbinoso degli eventi. Combinare in un'unica creazione artistica le confessioni filosofiche e le avventure criminali, includere il dramma religioso nella trama del racconto d'appendice, condurre attraverso tutte le peripezie del romanzo d'avventure verso le rivelazioni di un nuovo mistero – ecco quali compiti artistici si presentavano a Dostoevskij e lo chiamavano a un complesso lavoro creativo. Nonostante le antiche tradizioni dell'estetica, la quale esige una corrispondenza tra il materiale e l'elaborazione e presuppone l'unità e, in ogni caso, l'omogeneità e l'affinità degli elementi costruttivi di una data creazione artistica, Dostoevskij fonde gli opposti. Egli lancia una sfida decisa al canone fondamentale della teoria dell'arte. Il suo compito è il superamento della difficoltà più alta che si possa presentare ad un artista: la creazione di un'unitaria totalità artistica con materiali eterogenei, vari per valore e profondamente estranei. Ecco perché il *Libro di Giobbe*, la Rivelazione secondo san Giovanni, i testi evangelici, lo *Slovo* di Simeon Novyj Bogoslov, tutte cose che nutrono le pagine dei suoi romanzi e danno il tono a certi suoi capitoli, si uniscono qui originalmente col giornale, la facezia, la parodia, la scena di strada, il grottesco o perfino il pamphlet. Egli getta arditamente nei suoi crogiuoli sempre nuovi elementi, sapendo e credendo che nel calore del suo lavoro creati voi grezzi brandelli di realtà quotidiana, le vicende sensazionali dei romanzi d'appendice e le pagine ispirate dei libri sacri si fonderanno in un nuovo composto e prenderanno l'impronta profonda del suo stile e tono personale»¹⁶.

È questa una splendida caratterizzazione descrittiva della composizione dei romanzi dostoevskiani, ma da essa non sono quasi tratte deduzioni e quelle che ne sono tratte ci paiono sbagliate.

In effetti non sembra che il moto turbinoso degli eventi, per quanto possente, e l'unità del disegno filosofico, per quanto profondo, siano sufficienti per risolvere il compito compositivo così complesso e contraddittorio che Grossman ha formulato con tanta acutezza e perspicuità. Quanto al moto turbinoso, con Dostoevskij può entrare in lizza il più banale cine-romanzo d'oggi. L'unità del disegno filosofico, poi, in sé e per sé, come tale, non può valere da fondamento ultimo dell'unità artistica.

Secondo la nostra opinione, inesatta è anche l'affermazione di Grossman che tutto questo eterogeneo materiale prende in Dostoevskij «l'impronta profonda del suo stile e tono personale». Se così fosse, in che cosa si differenzerebbe il romanzo di Dostoevskij dal tipo consueto di romanzo, dalla «epopea di maniera flaubertiana, scolpita quasi da un sol pezzo, tornita e monolitica»? Un romanzo come *Bouvard et Pécuchet*, ad esempio, unifica un materiale sostanzialmente eterogeneo, oppure questa eterogeneità nella costruzione del romanzo non emerge né può emergere con asprezza giacché è sottomessa all'unità, che intimamente la compenetra, d'uno stile e d'un tono personale, all'unità di un mondo e di una coscienza. L'unità del romanzo dostoevskiano invece sta *al di sopra* dello stile e del tono personale, così come li intendeva il romanzo anteriormente a Dostoevskij. Dal punto di vista della interpretazione monologica dell'unità dello stile (e per il momento esiste soltanto tale interpretazione) il romanzo di Dostoevskij è *pluristilistico* o astilistico e dal punto di vista dell'interpretazione monologica del tono il romanzo di Dostoevskij è *pluriaccentuato* e contraddittorio per valore; gli accenti contraddittori si incrociano in ogni parola delle sue creazioni. Se l'eterogeneo materiale di Dostoevskij fosse dispiegato in un unico mondo, correlativo all'unica coscienza monologica dell'autore, il compito di unificare l'incompatibile non sarebbe risolto, e Dostoevskij sarebbe un cattivo scrittore privo d'ogni fisionomia stilistica; tal e mondo monologico «si disgrega fatalmente nelle sue parti costitutive dissimili, reciprocamente estranee e davanti ad esse si stendono inerti, assurde e svigorite la pagina della Bibbia accanto alla nota di un diario di avvenimenti o la *castushka* di un lacchè accanto al ditirambo schilleriano alla gioia»¹⁷.

In realtà gli elementi affatto incompatibili del materiale di Dostoevskij sono distribuiti tra vari mondi e varie coscienze autonome; essi sono dati non in un orizzonte, ma in vari orizzonti compiuti e equipollenti, e non il materiale immediato, ma questi mondi, queste coscienze coi loro orizzonti che si uniscono in una superiore unità, se così si può dire, di secondo grado, nell'unità del romanzo polifonico. Il mondo della *castushka* si unisce col mondo del ditirambo schilleriano, l'orizzonte di Smerdjakov si unisce con l'orizzonte di Dmitrij e di Ivan. Grazie a questa pluralità di mondi che gli è propria il materiale può sviluppare sino alla fin e la propria originalità e specificità, senza spezzare l'unità del tutto e senza renderla meccanica.

In un altro lavoro Grossman si avvicina di più proprio a questa plurivocità del romanzo di Dostoevskij. Nel libro *Put' Dostoevskogo*¹⁸ egli enuclea il significato straordinario che il dialogo ha nella sua opera. «La forma della conversazione o della discussione – egli scrive – dove i diversi punti di vista possono a turno dominare e riflettere le svariate sfumature dei credi opposti, si adatta particolarmente all'incarnazione di questa filosofia che eternamente si compone e mai si rapprende. Davanti a un filosofo e contemplatore d'immagini come Dostoevskij, nel momento delle sue meditazioni più assortite sul significato degli eventi e sul mistero del mondo, doveva presentarsi questa forma di filosofare in cui ogni opinione diventa quasi un essere vivente ed è esposta da una turbata voce umana»¹⁹. Grossman è incline a spiegare questo dialogismo con le irrisolte contraddizioni della concezione del mondo di Dostoevskij. Nella sua coscienza presto si scontrarono due forze possenti: la scepri umanistica e la fede, conducendo una ininterrotta battaglia per predominare nella sua concezione del mondo²⁰.

Si può non consentire con questa spiegazione, che sostanzialmente esorbita dai limiti del materiale oggettivamente disponibile, ma il fatto stesso della pluralità (nel caso dato, della dualità) delle coscienze a sé stante è indicato con esattezza. Esatto è pure il rilievo del carattere

personalistico della percezione dell'idea in Dostoevskij. In lui ogni opinione diventa per davvero un essere vivente ed è inscindibile dall'incarnata voce umana. Introdotta in un contesto sistematico-monologico, essa cessa di essere quello che è.

Se Grossman connettesse il principio compositivo di Dostoevskij – l'unione dei materiali più eterogenei e incompatibili – con la pluralità dei centri-coscienze non riducibili a un unico comun denominatore, egli entrerebbe in possesso della chiave dei romanzi di Dostoevskij: la polifonia.

È caratteristico che Grossman interpreti il dialogo in Dostoevskij come una forma drammatica e ogni dialogizzazione come immancabile drammatizzazione. La letteratura moderna conosce soltanto il dialogo drammatico e in parte quello filosofico infiacchito fino a mera forma di esposizione, fino a procedimento pedagogico.

Inoltre il dialogo drammatico nel dramma e il dialogo drammatizzato nelle forme narrative è sempre inquadrato da una salda e stabile armatura monologica. Nel dramma questa armatura monologica non trova, naturalmente, un'espressione immediata mente linguistica, ma proprio nel dramma essa è particolarmente monolitica. Le repliche del dialogo drammatico non lacerano il mondo raffigurato, non lo rendono a più piani; al contrario, per essere autenticamente drammatiche esse necessitano dell'unità monolitica di tale mondo, che nel dramma dev'esser fatto di un solo pezzo. Ogni indebolimento di questa monoliticità porta a un indebolimento della drammaticità. Gli eroi s'incontrano dialogicamente nell'unico orizzonte dell'autore, del regista, dello spettatore sullo sfondo netto di un mondo semplice e unico²¹.

La concezione dell'azione drammatica, la quale risolve tutte le opposizioni dialogiche, è puramente monologica. Un'autentica molteplicità di piani distruggerebbe il dramma giacché l'azione drammatica, che si fonda sull'unità del mondo, non potrebbe connetterla e consentirla. Nel dramma è impossibile combinare gli orizzonti totali in una unità che tutti li sovrasti poiché la costruzione drammatica non offre sostegno alcuno a tale unità. Nel romanzo polifonico di Dostoevskij il dialogo autenticamente drammatico può quindi svolgere soltanto un ruolo assai secondario²².

Più vitale è l'affermazione di Grossman che i romanzi dostoevskiani dell'ultimo periodo sono dei «misteri»²³. Il «mistero» è effettivamente a più piani e, in una certa misura, polifonico. Ma la pluralità di piani e la polifonicità del «mistero» sono meramente formali e la stessa costruzione del «mistero» non permette alla molteplicità delle coscienze coi loro propri mondi di dispiegarsi in modo consistente. Qui fin dal principio tutto è predeterminato, chiuso e compiuto, anche se, in verità, è compiuto non su un solo piano²⁴.

Nel romanzo polifonico di Dostoevskij non si tratta della consueta forma dialogica con cui il materiale viene svolto entro i limiti di una concezione monologica sul solido sfondo di un unico mondo oggettivo. Al contrario, si tratta di una dialogicità ultima, vale a dire della dialogicità di una totalità ultima. La totalità drammatica in questo senso, già abbiamo detto, è monologica; il Romanzo di Dostoevskij è adialogico. Esso non si costruisce come totalità d'una sola coscienza, la quale oggettualmente accolga in sé le altre coscienze, ma come totalità d'interazione di varie coscienze, delle quali nessuna si fa interamente oggetto di un'altra; questa interazione non dà al contemplante il fulcro per una oggettivizzazione di tutto l'evento secondo il consueto tipo monologico (in modo narrativo, lirico o conoscitivo) e di conseguenza rende anche il contemplante partecipe. Il romanzo non soltanto non offre alcuno stabile appoggio, fuori della rottura dialogica, ad una terza coscienza monologicamente comprensiva, ma, al contrario, tutto in esso è costruito in modo tale da rendere l'opposizione dialogica irrimediabile²⁵. Nessun elemento dell'opera si crea dal punto di vista di un «terzo» non partecipe. Nel romanzo questo «terzo» non partecipe non è minimamente rappresentato. Per esso non c'è un posto né compositivo né semantico. In ciò non sta la debolezza dell'autore, ma la sua forza grandissima, e così si conquista una nuova posizione dell'autore, che sta al di sopra della posizione monologica.

La pluralità di posizioni ideologiche ugualmente autorevoli e l'eterogeneità estrema del materiale

sono messe in rilievo, quali particolarità cardinali dei romanzi dostoevskiani, anche da Otto Kaus nel suo libro *Dostoevski uni sein Schicksal*²⁶. Nessun autore, secondo Kaus, ha concentrato su di sé tanti concetti, giudizi e valutazioni contraddittori e reciprocamente escludentisi quanto Dostoevskij; ma la cosa più stupefacente è che le opere di Dostoevskij quasi giustificano tutti questi contraddittori punti di vista: ciascuno di essi trova effettivamente una base nei romanzi dostoevskiani.

Ecco come Kaus caratterizza questa straordinaria pluralità di lati e di piani di Dostoevskij:

«Dostoevskij è un padrone di casa che ammette ogni sorta di ospiti ed è in grado di in trattenere nello stesso tempo la più svariata ed eteroclita delle compagnie. Non possiamo impedire al realista vecchio stile di ammirare il descrittore dei lavori forzati, il cantore delle strade e delle piazze di Pietroburgo e della realtà della tirannia, come non possiamo far carico al mistico di cercare la compagnia di Alëša, di Ivan Karamazov – che il diavolo in persona va a trovare nella sua stanza –, o del principe Myškin. Gli utopisti di tutte le sfumature andranno in estasi dinanzi ai sogni dell'uomo ridicolo', di Versilov o di Stavrogin, e gli animi religiosi si sentiranno edificati allo spettacolo della lotta per Dio che santi e peccatori sostengono in questi romanzi. Sanità e forza, pessimismo radicale e fede ardente nel riscatto, ansia di vita e bramosia di morte lottano con esito incerto; violenza e bontà, orgoglio e umiltà pronta a sacrificarsi, un'imperscrutabile pienezza di vita, plasticamente conclusa in ogni sua parte. Non occorre che nessuno faccia particolare violenza alla propria coscienziosità di critico per interpretare l'ultima parola del poeta secondo il proprio sentimento. Dostoevskij è così multilaterale e imprevedibile nelle sue ispirazioni, la sua opera si nutre di energie e intenzioni che sembrano divise da contrasti incolmabili»²⁷.

Come spiega Kaus questa particolarità di Dostoevskij?

Kaus afferma che il mondo di Dostoevskij è la più pura e la più autentica espressione dello spirito del capitalismo. I mondi e i piani sociali, culturali e ideologici che si scontrano nell'opera di Dostoevskij, prima erano autosufficienti, organicamente chiusi, consolidati e intrinsecamente significanti nella loro separatezza. Mancava un piano reale, materiale per il loro contatto sostanziale e la reciproca penetrazione. Il capitalismo ha distrutto l'isolamento di questi mondi, ha dissolto la chiusura e l'intrinseca autosufficienza ideologica di queste sfere sociali. Nella sua tendenza onnilivellatrice che non lascia altre distinzioni tranne quella tra il proletario e il capitalista, il capitalismo ha avvicinato e intrecciato questi mondi nella sua contraddittoria unità in divenire. Questi mondi non hanno ancora perso la loro fisionomia individuale elaborata dai secoli, ma non possono più bastare a se stessi. La loro cieca coesistenza e il loro tranquillo e sicuro ignorarsi reciproco è finito, e la reciproca contraddittorietà loro e nello stesso tempo la loro reciproca connessione si sono rivelate con piena chiarezza. In ogni atomo della vita vibra questa contraddittoria unità del mondo capitalistico e della coscienza capitalistica, senza dare ad alcunché la possibilità di tranquillarsi nel suo isolamento, ma nel tempo stesso senza risolvere nulla. Lo spirito di questo mondo in divenire ha trovato la sua più completa espressione nell'opera di Dostoevskij. «Il grande influsso esercitato da Dostoevskij nella nostra epoca e tutti gli aspetti indeterminati e confusi di questo influsso si spiegano con questo tratto fondamentale del suo essere e solo in esso possono trovare una giustificazione: Dostoevskij è il poeta più risoluto, conseguente e spietato dell'uomo capitalistico. La sua opera non è il lamento funebre, ma il canto della culla del nostro mondo moderno, generato dal fiato ardente del capitalismo»²⁸.

Le spiegazioni di Kaus contengono molto di giusto. Effettivamente il romanzo polifonico poteva realizzarsi soltanto nell'epoca capitalistica. Inoltre il terreno più favorevole per tale romanzo era proprio in Russia, dove il capitalismo emerse in modo quasi catastrofico e trovò una intatta molteplicità di mondi e gruppi sociali, non indeboliti, come in Occidente, dalla loro chiusura individuale nel processo di graduale *avanzata* del capitalismo. Qui l'essenza contraddittoria della vita sociale in divenire che non rientrava nei limiti della coscienza monologica sicura e tranquilla, doveva manifestarsi con particolare crudezza, ma nello stesso tempo l'individualità dei mondi tratti

fuori del loro equilibrio ideologico e portati a cozzare l'un contro l'altro, doveva essere particolarmente integra e chiara. Si crearono così le premesse oggettive della sostanziale pluralità di piani e di voci del romanzo polifonico.

Ma le spiegazioni del Kaus lasciano celato il fatto stesso di cui si dà spiegazione. Lo spirito del capitalismo infatti qui si presenta nel linguaggio dell'arte e, in particolare, nel linguaggio di una particolare varietà del genere romanzesco. Occorre prima di tutto scoprire le particolarità costruttive di questo romanzo a più piani, privo della consueta unità monologica. Ecco il problema che il Kaus non risolve. Dopo aver messo giustamente in rilievo il fatto stesso della pluralità di piani e di voci, egli sposta le sue spiegazioni dal piano del romanzo a quello della realtà. Il merito del Kaus è di non aver monologizzato questo mondo, di essersi astenuto da ogni tentativo di unificare e conciliare le contraddizioni in esso racchiuse; egli accetta la sua pluralità di piani e contraddittorietà come un momento essenziale della costruzione e dell'idea creativa.

A un altro momento di questa stessa particolarità fondamentale di Dostoevskij si è avvicinato V. Komarovič nel saggio *Roman Dostoevskogo «Podrostok», kak chudožestven noe edinstvo* [Il romanzo di Dostoevskij *L'adolescente* come un'unità artistica]²⁹. Analizzando *L'adolescente*, il Komarovič vi scopre cinque intrecci narrativi isolati, legati soltanto da un nesso narrativo assai superficiale. Il che lo costringe a supporre un altro nesso al di là del pragmatismo dell'intreccio narrativo. «Strappando... brandelli di realtà, portando all'estremo il loro 'empirismo', Dostoevskij non ci permette neppure un minuto di distrarci con il gioioso riconoscimento di questa realtà (come Flaubert o Tolstoj), ma spaventa appunto perché strappa, lacera tutto ciò dalla catena regolare della realtà; trasportando questi brandelli nel suo romanzo, Dostoevskij non vi porta i legami universali e necessari della nostra esperienza: il romanzo di Dostoevskij è chiuso in un'unità organica non dell'intreccio narrativo»³⁰.

Effettivamente, l'unità monologica del mondo nel romanzo di Dostoevskij è infranta; ma i pezzi di realtà strappati non si combinano immediatamente nell'unità del romanzo: questi pezzi bastano all'intero orizzonte di un dato eroe, hanno un significato sul piano di una data coscienza. Se questi pezzi di realtà, privi di legami pragmatici, si unissero immediatamente, come per una consonanza lirico-emotiva oppure simbolica, nell'unità di un solo orizzonte monologico, ci troveremmo di fronte al mondo di un romantico, di un Hoffmann, per esempio, non certo di Dostoevskij.

L'unità ultima, extranarrativa del romanzo di Dostoevskij è interpretata dal Komarovič monologicamente, benché egli avanzi un'analogia con la polifonia e la combinazione contrappuntistica delle voci propria della fuga. Sotto l'influsso dell'estetica monologica di Broder Christiansen egli intende l'unità extrapragmatica, extra narrativa del romanzo come unità dinamica dell'atto volitivo: «La subordinazione teleologica degli elementi pragmaticamente divisi (intrecci) è quindi il principio dell'unità artistica del romanzo dostoevskiano. E in questo senso può essere paragonata alla totalità artistica della musica polifonica: le cinque voci della fuga, che successivamente entrano e si sviluppano nella consonanza contrappuntistica, ricordano l'orchestrazione delle voci' del romanzo di Dostoevskij. Questo confronto, se è giusto, porta a una definizione più generalizzata dello stesso principio di unità. Come nella musica, anche nel romanzo di Dostoevskij si realizza la stessa legge dell'unità che è in noi, nell'io' umano: la legge dell'attività volta a un fine.

Nel romanzo *L'adolescente* questo principio della sua unità è poi perfettamente adeguato a quello che vi è simbolicamente espresso: l'«amore-odio» di Versilov per l'Achmakova è il simbolo degli slanci tragici della volontà individuale verso il sopra-individuale; di conseguenza tutto il romanzo è costruito sul tipo dell'atto volitivo individuale»³¹.

L'errore fondamentale del Komarovič mi sembra stia nel fatto che egli cerca la combinazione *immediata* tra i singoli elementi della realtà o le singole linee narrative mentre si tratta della combinazione di coscienze pienamente valide con i loro mondi. Perciò in luogo dell'unità

dell'evento, in cui vi sono vari partecipanti pienamente autonomi, si ha la vuota unità dell'atto volitivo individuale. E la polifonia in questo senso è interpretata dal Komarovič in modo del tutto erroneo.

L'essenza della polifonia sta proprio nel fatto che le voci restano indipendenti e, come tali, si combinano in una unità di ordine superiore a quella dell'omofonia. Se si parla di volontà individuale, è proprio nella polifonia che avviene la combinazione di alcune volontà individuali e si compie il superamento di una sola volontà. Si può dire così: la volontà artistica della polifonia è la volontà che tende a unire molte volontà, la volontà che tende all'evento.

L'unità del mondo di Dostoevskij non può essere ridotta a un'unità di accento emotivovolitiva individuale, così come ad essa non può essere ridotta la polifonia musicale. Come conseguenza di questa riduzione il romanzo *L'adolescente* in Komarovič diviene un'unità lirica di tipo semplicistico-monologico poiché le unità narrative si uniscono secondo i loro accenti emotivo-volitivi, cioè secondo un principio lirico.

Va osservato che il nostro paragone tra il romanzo di Dostoevskij e la polifonia ha soltanto il significato di un'analogia figurata. L'immagine della polifonia e del contrappunto indica soltanto i nuovi problemi che sorgono quando la costruzione del romanzo esorbita dai limiti della consueta unità monologica, così come nella musica nuovi problemi si sono presentati quando si è andati oltre la singola voce. Ma i materiali della musica e del romanzo sono troppo differenti perché si possa parlare di qualcosa di più di una semplice analogia o metafora. Questa metafora è però da noi trasformata nel termine «romanzo polifonico» poiché non troviamo un'espressione più adatta. Non dobbiamo tuttavia dimenticare l'origine metaforica del nostro termine.

La caratteristica fondamentale dell'opera dostoevskiana è stata intesa in modo assai profondo da B. M. Engel'gardt nel suo saggio *Ideologičeskij roman Dostoevskogo* [Il romanzo ideologico di Dostoevskij]³².

Engel'gardt parte dalla definizione sociologica e storico-culturale dell'eroe di Dostoevskij. L'eroe di Dostoevskij è l'intellettuale-*raznocinec* staccato dalla tradizione culturale, dall'humus e dalla terra, il rappresentante di una «stirpe fortuita». Quest'uomo stabilisce particolari rapporti con un'idea: egli è indifeso davanti ad essa e al suo potere poiché non è radicato nell'esistenza ed è privo di una tradizione culturale. Egli diventa «L'uomo dell'idea», l'uomo posseduto dall'idea. L'idea diventa in lui un'idea-forza che determina e deforma imperiosamente la sua coscienza e la sua vita. L'idea conduce una vita autonoma nella coscienza dell'eroe: non è l'eroe che vive, ma l'idea, e il romanziere non narra la vita dell'eroe, bensì la vita dell'idea in lui; lo storico di una «stirpe fortuita» diventa lo «storiografo dell'idea». Il momento dominante della caratterizzazione artistica dell'eroe è quindi l'idea che lo possiede e non il solito momento biografico (come, ad esempio, in Tolstoj o Turgenev). Di qui scaturisce la definizione del romanzo di Dostoevskij come «romanzo ideologico». Ma non si tratta del solito romanzo di idee, del romanzo con un'idea. «Dostoevskij – scrive Engel'gardt – ha raffigurato la vita dell'idea nella coscienza individuale e sociale giacché egli la considerava fattore determinante della società intellettuale. Ma la cosa non va intesa nel senso che e gli abbia scritto romanzi d'idee, racconti a tesi e che quindi sia un artista tendenzioso, più filosofo che poeta. Egli non ha scritto romanzi con un'idea, romanzi filosofici nello stile del diciottesimo secolo, ma romanzi sull'idea. Come per gli altri romanzieri l'oggetto centrale poteva essere l'avventura, l'aneddoto, il tipo psicologico, il quadro di genere oppure storico, per lui tale oggetto fu l'idea'. Egli ha coltivato e innalzato ad una straordinaria altezza un tipo completamente nuovo di romanzo che, in contrapposizione a quello d'avventure, sentimentale, psicologico o storico, può essere definito ideologico. In questo senso la sua opera, nonostante la polemicità che le è propria, non cede in oggettività all'opera degli altri grandi artisti della parola: egli stesso è un tale artista e nei suoi romanzi pone e risolve prima e più di tutto problemi puramente artistici. Però il suo materiale è assai originale: la sua eroina è l'idea»³³.

L'idea come oggetto di raffigurazione e come elemento dominante nella costruzione delle figure

degli eroi, porta al disintegrarsi del mondo romanzesco nei mondi degli eroi organizzati e formati dalle idee che li posseggono. La pluralità di piani del romanzo di Dostoevskij è scoperta da B. M. Engel'gardt in tutta la sua nettezza: «Il principio dell'*orientamento* puramente artistico dell'*eroe nell'ambiente circostante* è la data forma del suo *rapporto ideologico col mondo*. Come l'elemento dominante della raffigurazione artistica dell'eroe è dato dal complesso delle idee-forza che lo posseggono, così l'elemento dominante della raffigurazione della realtà circostante è il punto di vista dal quale l'eroe guarda questo mondo. Ad ogni eroe il mondo è dato in un particolare aspetto, secondo il quale si costruisce anche la sua raffigurazione. In Dostoevskij non si può trovare la cosiddetta descrizione oggettiva del mondo esteriore; nel suo romanzo, ad esser rigorosi, non c'è né realtà quotidiana, né vita urbana o contadina, né natura, ma c'è quell'ambiente, quell'humus, quella terra, a seconda del piano in cui tutto ciò è contemplato dai personaggi. Sorge così quella pluralità di piani del reale nell'opera d'arte che nei continuatori di Dostoevskij spesso porta a un'originale disgregazione dell'essere, sì che l'azione del romanzo si svolge contemporaneamente o successivamente in sfere ontologiche assolutamente diverse»³⁴.

A seconda del carattere dell'idea che governa la coscienza e la vita dell'eroe Engel'gardt distingue tre piani nei quali può svolgersi l'azione del romanzo. Il primo piano è l'«ambiente». Qui domina la necessità meccanica; qui non c'è libertà e ogni atto della volontà vitale è il prodotto naturale delle condizioni esteriori. Il secondo piano è l'humus. È il sistema organico dello spirito popolare che si sviluppa. Finalmente il terzo piano è la «terra».

«Il terzo concetto, la 'terra', è uno dei più profondi che si possano trovare in Dostoevskij – scrive a questo proposito Engel'gardt. – È la terra che non si distacca dai figli, la terra che, singhiozzando e bagnando delle proprie lacrime, Alëša Karamazov bacia e giura ardentemente di amare, la terra che è tutto: l'intera natura, gli uomini, le fiere, gli uccelli, il magnifico giardino che il Signore ha cresciuto, prendendo i semi da altri mondi e seminandoli su questa terra.

«Questa realtà superiore è contemporaneamente il mondo dove si svolge la vita terrena dello spirito che ha raggiunto la vera libertà... Questo terzo regno è il regno dell'amore e quindi della piena libertà, il regno della gioia e della delizia eterne»³⁵.

Questi sono, secondo Engel'gardt, i piani del romanzo. Ogni elemento della realtà (del mondo esteriore), ogni esperienza vissuta e ogni azione entrano senz'altro in uno di questi tre piani. Secondo questi piani Engel'gardt distribuisce i temi fondamentali dei romanzi³⁶.

Come sono legati questi piani nell'unità del romanzo? Quali sono i principi della loro combinazione reciproca?

Questi tre piani e i temi ad essi corrispondenti, considerati in rapporto l'uno all'altro, sono, secondo Engel'gardt, singole *tappe dello sviluppo dialettico dello spirito*. «In questo senso – egli scrive – essi formano un *unico cammino* che, tra grandi tormenti e pericoli, il cercatore percorre nella sua aspirazione all'affermazione assoluta dell'essere. E non è difficile scoprire il significato soggettivo che questo cammino ha per lo stesso Dostoevskij»³⁷.

Questa è la concezione dell'Engel'gardt. Essa per la prima volta illumina nettamente le essenziali caratteristiche strutturali delle opere di Dostoevskij e cerca di superare l'unilaterale e astratta ideologicità della loro interpretazione e valutazione. Però non tutto in questa concezione ci sembra giusto. Affatto sbagliate ci sembrano poi le conclusioni che l'Engel'gardt trae alla fine del suo studio sull'opera di Dostoevskij in generale.

B. M. Engel'gardt dà per la prima volta una giusta definizione dell'impostazione dell'idea nel romanzo dostoevskiano. L'idea in esso, effettivamente, non è *principio di raffigurazione* (come in ogni romanzo), non è il leitmotiv della raffigurazione né la sua deduzione (come nel romanzo filosofico), ma *oggetto di raffigurazione*. Principio di visione e comprensione del mondo, principio della sua formazione nell'aspetto di una data idea, essa è soltanto per gli eroi³⁸, non per l'autore-Dostoevskij. I mondi degli eroi sono costruiti secondo il consueto principio monologico, costruiti, si direbbe, dagli stessi eroi. Anche la «terra» è soltanto uno dei mondi che entrano nell'unità del

romanzo, uno dei suoi piani. Anche se su di essa cade un accento gerarchicamente superiore rispetto all'«humus» e all'«ambiente», la «terra» non è che l'aspetto ideale di eroi come Sonja Marmeladova, lo *starec* Zosima, Alëša. Le idee degli eroi, che giacciono alla base di questo piano del romanzo, sono oggetto di raffigurazione, «idee-eroine» così come le idee di Raskol'nikov, Ivan Karamazov e gli altri. Esse non diventano i principi della raffigurazione e della costruzione di tutto il romanzo nel suo complesso, cioè i principi dell'autore come artista. In caso contrario infatti si avrebbe il consueto romanzo filosofico o di idee. L'accento gerarchico posto su queste idee non trasforma il romanzo dostoevskiano nel solito romanzo monologico, che nel suo fondamento ultimo è sempre monoaccentato. Dal punto di vista della costruzione artistica del romanzo, queste idee sono semplicemente partecipanti all'azione del romanzo stesso alla pari con quelle di Raskol'nikov, Ivan Karamazov, eccetera. Inoltre il tono nella costruzione del tutto è dato, sembrerebbe, proprio da eroi come Raskol'nikov e Ivan Karamazov; ed è per questo che nei romanzi di Dostoevskij si staccano nettamente i toni «agiografici» nei discorsi della Zoppa, nei racconti o nei discorsi del pellegrino Makar Dolgorukov e, infine, nella «Vita di Zosima». Se il mondo dell'autore coincidesse col piano della terra, i romanzi sarebbero costruiti nello stile «agiografico» che gli corrisponde.

Così nessuna idea degli eroi, «negativi» o «positivi» che siano diventa il principio di raffigurazione dell'autore né costituisce il mondo del romanzo nel suo insieme. Questo ci pone di fronte a una domanda: i mondi degli eroi e le idee che stanno alla loro base come si unificano nel mondo dell'autore, nel mondo del romanzo nel suo complesso? A questa domanda Engel'gardt dà una risposta errata o, per essere più esatti, una risposta elusiva che si riferisce in sostanza a un'altra questione.

In effetti i rapporti reciproci dei mondi o dei piani del romanzo – secondo Engel'gardt: dell'ambiente, dell'humus e della terra – nello stesso romanzo non sono affatto dati come anelli di un'unica serie dialettica, come tappe del divenire di un unico spirito. Se realmente le idee in ogni singolo romanzo – i piani del romanzo, per parte loro, sono determinati dalle idee che vi stanno alla base – si disponessero come anelli di un'unica serie dialettica, ogni romanzo sarebbe un filosofema compiuto, costruito secondo un metodo dialettico. Avremmo, nel migliore dei casi, un romanzo filosofico, un romanzo con un'idea (ancorché dialettica), e, nel peggiore dei casi, una filosofia in forma di romanzo. L'ultimo anello della serie dialettica risulterebbe inevitabilmente la sintesi dell'autore che elimina i precedenti anelli come astratti e superabili.

In realtà le cose non stanno così: in nessun romanzo dostoevskiano c'è il divenire dialettico di un unico spirito, né in generale vi è divenire, né crescita, esattamente nella stessa misura come non li si trova nella tragedia (in questo senso l'analogia dei romanzi di Dostoevskij con la tragedia è giusta)³⁹. In ogni romanzo è data la contrapposizione, non superata dialetticamente, di varie coscienze che non si fondono nell'unità dello spirito che diviene così come gli spiriti e le anime non si fondono nel formalmente polifonico mondo dantesco. Nel migliore dei casi potrebbero, come nel mondo dantesco, formare, pur senza perdere la loro individualità e senza fondersi, ma unendosi, una figura statica, quasi un evento rappreso, come l'immagine dantesca della croce (le anime dei crociati), dell'orda (le anime degli imperatori) o della mistica rosa (le anime dei beati). Nei limiti del romanzo anche lo spirito dell'autore non si svolge, non diviene, ma come nel mondo dantesco o contempla o si fa uno dei partecipanti. Nei limiti del romanzo i mondi degli eroi entrano in un rapporto reciproco legato agli avvenimenti, ma questi rapporti, come abbiamo già detto, non possono affatto essere ridotti ai rapporti di tesi, antitesi e sintesi.

Ma la stessa creazione artistica di Dostoevskij nel suo complesso non può essere interpretata come divenire dialettico dello spirito. Giacché il cammino della sua creazione è l'evoluzione artistica del suo romanzo, legata, è vero, con l'evoluzione ideale, ma non risolvibile in essa. Del divenire dialettico dello spirito, che passa attraverso le tappe dell'ambiente, dell'humus e della terra, si può congetturare soltanto oltre i limiti della creazione artistica di Dostoevskij. I suoi romanzi, come

unità artistiche, non raffigurano e non esprimono il divenire dialettici dello spirito.

Engel'gardt, alla fin fine, così come i suoi predecessori monologizzano il mondo di Dostoevskij, riduce tale mondo a un monologo filosofico sviluppato dialetticamente. Uno spirito unico, hegelianamente inteso, che diviene in modo dialettico, non può generare null'altro che un monologo filosofico. Sul terreno dell'idealismo monistico meno che mai può fiorire una pluralità di coscienze non fuse tra loro. In questo senso uno spirito che diviene, persino come immagine, è organicamente estraneo a Dostoevskij. Il mondo di Dostoevskij è profondamente *pluralistico*. Se si deve cercargli un'immagine alla quale tende tutto questo mondo, un'immagine nello spirito della concezione stessa di Dostoevskij, quest'immagine sarà la chiesa come comunione di anime non fuse, dove convergono i peccatori e i giusti; oppure, forse, l'immagine del mondo dantesco dove la pluralità di piani si trasferisce nell'eternità, dove ci sono i pentiti e i non pentiti, i dannati e i salvati. Quest'immagine è nello stile di Dostoevskij, o più esattamente della sua ideologia, mentre l'immagine di un unico spirito gli è affatto estranea.

Ma anche l'immagine della chiesa resta soltanto un'immagine che non spiega nulla della struttura stessa del romanzo. Il problema artistico risolto dal romanzo è sostanzialmente indipendente da quella secondaria interpretazione ideologica da cui esso era forse accompagnato nella coscienza di Dostoevskij. I concreti legamenti artistici dei piani del romanzo, la loro combinazione nell'unità dell'opera devono essere spiegati e mostrati sul materiale stesso del romanzo, e lo «spirito hegeliano» e la «chiesa» allontanano ugualmente da questo compito diretto.

Se noi poniamo il problema delle cause e dei fattori extraartistici che hanno reso possibile la costruzione del romanzo polifonico, anche qui non dovremo rivolgerci ai fatti d'ordine soggettivo, per quanto profondi essi siano. Se la pluralità di piani e la contraddittorietà fossero date a Dostoevskij o fossero da lui percepite soltanto come un fatto di vita personale, come pluralità di piani e contraddittorietà dello spirito proprio e altrui, allora Dostoevskij sarebbe un romantico e avrebbe creato un romanzo monologico sul divenire contraddittorio dello spirito umano, romanzo che effettivamente risponderebbe alla concezione hegeliana. Ma in realtà la pluralità di piani e la contraddittorietà Dostoevskij le ritrovava e le sapeva percepire non nello spirito, ma nel mondo sociale oggettivo. In tale mondo sociale i piani non erano tappe, ma *campi*, i loro contraddittori rapporti reciproci si realizzavano non mediante la persona, che ascendeva o discendeva, ma con lo *stato della società*. La pluralità di piani e la contraddittorietà della realtà sociale erano date come fatto oggettivo dell'epoca.

Era l'epoca a rendere possibile il romanzo polifonico. Dostoevskij era *soggettivamente* implicato in questa contraddittoria pluralità di piani del suo tempo, egli cambiava campo, passava dall'uno all'altro e i piani che in questo senso esistevano nella vita sociale oggettiva erano per lui le tappe del suo cammino vitale e del suo divenire spirituale. Questa esperienza personale fu profonda, ma Dostoevskij non le diede un'espressione direttamente monologica nella sua creazione.

Questa esperienza lo aiutò soltanto a comprendere più profondamente le contraddizioni estensivamente sviluppate che esistono tra gli uomini, e non tra le idee in una sola coscienza. Così le contraddizioni oggettive dell'epoca determinarono la creazione di Dostoevskij non sul piano del loro superamento individuale nella storia del suo spirito, ma sul piano della loro visione oggettiva come forze coesistenti (di una visione, si deve dire, approfondita da una personale esperienza di vita).

Qui ci accostiamo a una importantissima particolarità della visione di Dostoevskij, una particolarità che nella letteratura critica o non è compresa affatto o è sottovalutata. La sottovalutazione di questo aspetto ha portato a false conclusioni anche Engel'gardt. La categoria fondamentale della visione artistica di Dostoevskij non è il divenire, ma la *coesistenza e l'interazione*. Egli vedeva e pensava il suo mondo essenzialmente nello spazio, e non nel tempo. Di qui la sua profonda inclinazione verso la forma drammatica⁴⁰. Tutto il materiale semantico e il materiale della realtà a lui accessibile egli cerca di organizzarlo in un sol tempo nella forma del raffronto

drammatico, di svilupparlo estensivamente. Un artista come Goethe, ad esempio, è organicamente incline alla serie in divenire. Tutte le contraddizioni esistenti egli cerca di percepirle come tappe diverse di un unico sviluppo, in ogni fenomeno del presente tende a vedere la traccia del passato, il vertice dell'attualità o la tendenza del futuro; perciò nulla si disponeva, per Goethe, su un unico piano estensivo. Questa, in ogni caso, era la tendenza fondamentale della sua visione e comprensione del mondo⁴¹.

Dostoevskij, contrariamente a Goethe, tendeva a percepire le tappe nella loro *contemporaneità*, a *raffrontarle e contrapporle* drammaticamente, non a stenderle in una serie in divenire. Orientarsi nel mondo significava per lui pensare tutti i suoi contenuti come contemporanei e *cogliere le loro reciproche relazioni nella sezione di un solo istante*.

Questa fermissima tendenza a vedere tutto come coesistente, a percepire e mostrare tutto insieme e contemporaneamente, come se fosse nello spazio e non nel tempo, lo porta a drammatizzare nello spazio anche le contraddizioni interiori e le fasi interiori di sviluppo di un uomo, facendo conversare gli eroi con il loro sosia, con il diavolo, con il loro *alter ego*, con la loro caricatura (Ivan e il diavolo, Ivan e Smerdjakov, Raskol'nikov e Svidrigajlov e così via). Il fenomeno, consueto in Dostoevskij, del doppio protagonista, si spiega appunto con questa sua particolarità. Si può senz'altro affermare che da ogni contraddizione interna a un singolo uomo Dostoevskij si sforza di estrarre due uomini, per drammatizzare questa contraddizione e svilupparla estensivamente. Questa particolarità trova la sua espressione esteriore anche nella passione di Dostoevskij per le scene di massa, nella sua tendenza a concentrare in un luogo e in un momento, spesso in con trasto con la verosimiglianza pragmatica, il maggior numero possibile di personaggi e di temi, cioè a concentrare in un attimo la più ampia multiformità qualitativa.

Di qui anche la tendenza di Dostoevskij a seguire nel romanzo il principio drammatico dell'unità di tempo. Di qui ancora la rapidità catastrofica dell'azione, il «movimento turbinoso», il dinamismo di Dostoevskij. Dinamismo e rapidità sono qui (come, del resto, dappertutto) non trionfo del tempo, ma superamento di esso, poiché la rapidità è l'unico mezzo di superare il tempo nel tempo.

La possibilità di coesistere contemporaneamente, la possibilità di essere accanto o l'un contro l'altro, è per Dostoevskij quasi il criterio di distinzione dell'esistente dall'inesistente. Solo ciò che significativamente può essere dato come contemporaneo, che significativamente può essere collegato in un unico tempo, questo solo è essenziale e rientra nel mondo di Dostoevskij; esso può essere trasferito anche nell'eternità, perché nell'eternità, secondo Dostoevskij, tutto è contemporaneo, tutto coesiste. Tutto ciò, invece, che ha senso solo come «prima» o come «dopo», che si risolve nel proprio momento, che si giustifica solo come passato o come futuro, o come presente rispetto al passato e al futuro, tutto ciò per lui non è essenziale e non entra nel suo mondo. Per questo anche i suoi eroi non ricordano nulla, non hanno biografia nel senso del passato e dell'esperienza pienamente vissuta. Essi ricordano del loro passato solo ciò che per essi non ha cessato di essere presente e che da essi è vissuto come presente: un peccato non espiato, un delitto, una offesa non perdonata. Solo simili fatti della biografia dei suoi eroi sono inclusi da Dostoevskij nell'ambito dei suoi romanzi, poiché corrispondono al suo principio di contemporaneità⁴². Per questo nel romanzo di Dostoevskij non vi è causalità, non vi è genesi, non vi sono spiegazioni derivanti dal passato, dall'influsso dell'ambiente, dell'educazione, eccetera. Ogni atto dell'eroe è tutto nel presente e in questo senso non è predeterminato; è pensato e raffigurato dall'autore come libero.

La particolarità di Dostoevskij da noi indicata non è, naturalmente, una particolarità della sua concezione del mondo nel senso comune della locuzione, ma una particolarità della sua percezione artistica del mondo: egli sapeva vedere e raffigurare soltanto nella categoria della coesistenza. Ma, naturalmente, questa particolarità doveva riflettersi anche nella sua concezione astratta del mondo. In essa notiamo fenomeni analoghi: nel pensiero di Dostoevskij non vi sono categorie genetiche e causali. Egli polemizza costantemente, e con una certa organica ostilità, con la teoria dell'ambiente,

sotto qualsiasi forma essa si manifesti (per esempio, nelle giustificazioni che gli avvocati trovano nell'ambiente); quasi mai si appella alla storia come tale, e ogni questione sociale e politica viene da lui trattata sul piano dell'attualità; e ciò si spiega non solo con la sua posizione di giornalista, che esige la trattazione di tutto sotto il profilo dell'attualità; al contrario, riteniamo che la passione di Dostoevskij per il giornalismo e il suo amor e per il giornale, la sua profonda e sottile capacità di intendere il quotidiano come il rispecchiamento vivo delle contraddizioni della realtà sociale nello spaccato di una giornata, dove, limitrofi e contrapposti, si svolgono estensivamente i materiali più svariati e più contraddittori, si spieghi appunto con la particolarità fondamentale della sua visione artistica⁴³. Infine, sul piano della concezione astratta del mondo, questa particolarità si manifestava nell'escatologismo politico e religioso di Dostoevskij, nella sua tendenza ad avvicinare la «fine», a sondar la già nel presente, a divinare il futuro come già presente nella lotta delle forze coesistenti.

L'eccezionale capacità artistica che Dostoevskij ha di vedere tutto sotto il profilo della coesistenza e dell'interazione è la sua grandissima forza ma anche la sua grandissima debolezza. Essa lo ha reso cieco e sordo a molte cose essenziali; molti aspetti della realtà non sono potuti entrare nel suo orizzonte artistico. Ma, d'altra parte, questa capacità ha acuito all'estremo la sua percezione nello spaccato di un dato istante e gli ha permesso di vedere il vario e il molteplice là dove gli altri vedevano l'unico e l'identico. Là dove gli altri vedevano un solo pensiero, egli ha saputo trovare e sondare due pensieri, uno sdoppiamento; là dove ve devano una sola qualità, egli ha scoperto in essa la presenza anche di un'altra, opposta qualità. Tutto ciò che sembrava semplice, nel suo mondo è divenuto complesso e composito. In ogni voce, egli ha saputo sentire due voci discordanti, in ogni espressione, l'incrinatura e la disposizione a passare a un'altra, opposta espressione; in ogni gesto egli ha colto contemporaneamente la certezza e l'incertezza; egli ha percepito la profonda equivocità e plurivocità di ogni fenomeno. Ma tutte queste contraddizioni e duplicità non sono divenute dialettiche, non si sono messe in movimento lungo un cammino temporale, lungo una linea in divenire, ma si sono dispiegate sullo stesso piano come coesistenti e contrastanti, come termini che consonano ma che non si confondono, ovvero come irrimediabilmente contraddittori come eterna armonia di voci non fuse tra loro o come loro irrefrenabile e irrimediabile contrasto. La visione di Dostoevskij è chiusa in questo istante di svelata multiformità e resta in esso, organizzando e inquadrando questa multiformità nello spaccato di quel dato istante.

È questa particolare facoltà di ascoltare e intendere tutte le voci insieme e con temporaneamente – una facoltà eguale si può trovare solo in Dante – che ha permesso la creazione del romanzo polifonico. L'obiettivo complessità, contraddittorietà e plurivocità dell'epoca di Dostoevskij, la sua posizione di *raznocinec* e di errabondo sociale, la profondissima partecipazione, biografica e interiore, all'obiettivo pluralità di piani della vita e, infine, la facoltà di vedere il mondo nella categoria dell'interazione e della coesistenza, tutto ciò ha formato il terreno sul quale è sorto il romanzo polifonico di Dostoevskij.

I caratteri, da noi delineati, della visione di Dostoevskij, la sua particolare concezione artistica dello spazio e del tempo, come particolareggiatamente faremo vedere più oltre (nel quarto capitolo), si fondavano anche nella tradizione letteraria con la quale Dostoevskij era organicamente legato.

Così il mondo di Dostoevskij è la coesistenza e l'interazione artisticamente organizzata di una multiformità spirituale, e non una serie di tappe del divenire di un unico spirito. Perciò anche i mondi degli eroi, i piani del romanzo, nonostante la loro differente accentuazione gerarchica, nella struttura del romanzo giacciono l'uno accanto all'altro sul piano della coesistenza (come i mondi di Dante) e dell'interazione (il che non si ha nella formale polifonia dantesca), e non uno dopo l'altro come le tappe di un divenire. Ma ciò non significa, naturalmente, che nel mondo di Dostoevskij domini la cattiva indefinitezza logica, l'inconcludenza e la cattiva contraddittorietà *soggettiva*. No, il mondo di Dostoevskij è a suo modo conchiuso e definito come il mondo di Dante. Ma è vano

cercare in esso una compiutezza *filosofica sistematico-monologica* seppure dialettica, e non perché l'autore non vi sia riuscito, ma perché essa non rientrava nelle sue intenzioni.

Che cosa ha indotto Engel'gardt a cercare nelle opere di Dostoevskij «i singoli anelli di una complessa costruzione filosofica che esprime la storia del graduale divenire dello spirito umano»⁴⁴, cioè imboccare la strada battuta della monologizzazione filosofica della sua opera?

Ci sembra che Engel'gardt abbia compiuto l'errore fondamentale all'inizio definendo «romanzo ideologico» quello di Dostoevskij. L'idea come oggetto di raffigurazione occupa un posto enorme nell'opera di Dostoevskij, ma tuttavia non è essa l'eroina dei suoi romanzi. Il suo eroe è l'uomo, ed egli ha raffigurato in fin dei conti non l'idea nell'uomo, ma, secondo le sue stesse parole, «l'uomo nell'uomo». L'idea era per lui o la pietra di paragone per provare l'uomo nell'uomo, o una forma per scoprirlo, o, infine – e questo è il più importante – quel medium nel quale si rive la coscienza umana nella sua più profonda essenza. Engel'gardt sottovaluta il profondo personalismo di Dostoevskij. Dostoevskij non conosce, non concepisce, non raffigura l'«idea in sé» nel senso platonico, o l'«essere ideale» nel senso dei fenomenologi. Per Dostoevskij non esistono idee, pensieri, proposizioni che non sarebbero di nessuno, che sarebbero «in sé». Egli rappresenta la «verità in sé» nello spirito dell'ideologia cristiana, come incarnata in Cristo, cioè come persona che entra in un reciproco rapporto con altre persone.

Dostoevskij raffigura non la vita dell'idea in una coscienza solitaria né i reciproci rapporti delle idee, ma l'interazione delle coscienze nella sfera delle idee (ma non delle idee soltanto). E poiché la coscienza nel mondo di Dostoevskij è data non nel corso del suo divenire e della sua crescita, cioè non storicamente, ma *accanto* alle altre coscienze, essa non può concentrarsi in sé e nella sua idea, nel suo immanente sviluppo logico ed entra in interazione con le altre coscienze. La coscienza in Dostoevskij non basta mai a se stessa, ma si trova in un rapporto pieno di tensione con un'altra coscienza. Ogni esperienza interiore, ogni pensiero dell'eroe sono interiormente dialogici, coloriti polemicamente, pieni di contrasti, o, viceversa, aperti all'intuizione altrui, in ogni caso non sono concentrati semplicemente sul loro oggetto, ma sono sempre accompagnati da un'attenzione rivolta a un'altra persona. Si può dire che Dostoevskij dà, in forma artistica, un'idea di sociologia delle coscienze, anche se soltanto sul piano della coesistenza. Ma, ciononostante, Dostoevskij come artista si eleva a una visione *obiettiva* della vita delle coscienze e delle forme della loro viva coesistenza e fornisce quindi un materiale prezioso anche per il sociologo. Ogni pensiero degli eroi di Dostoevskij (dell'«uomo del sottosuolo», di Raskol'nikov, di Ivan e degli altri) fin dal principio si sente come *replica* di un dialogo incompiuto. Questo pensiero non tende a una totalità sistematico-monologica arrotondata e compiuta. Esso vive in uno stato di tensione ai confini di un altro pensiero, di un'altra coscienza. Esso vive a suo modo negli eventi ed è inseparabile dall'uomo.

Il termine «romanzo ideologico» ci sembra quindi inadeguato e deviante rispetto al vero obiettivo artistico di Dostoevskij.

Così neppure Engel'gardt ha colto fino in fondo la volontà artistica di Dostoevskij; pur avendone indicato alcuni momenti essenziali, egli interpreta questa volontà nel complesso come una volontà filosofico-monologica, trasformando la polifonia delle coscienze coesistenti nel divenire omofonico di una sola coscienza.

Il problema della polifonia è stato impostato con molta precisione e ampiezza da A. V. Lunacharskij nel suo articolo *O «mnogogolosnosti» Dostoevskogo* [Sulla «pluralità delle voci» di Dostoevskij]⁴⁵. Lunacharskij condivide fundamentalmente la tesi da noi avanzata sul romanzo polifonico di Dostoevskij. «Così – egli dice – riconosco che M. M. Bachtin è riuscito non solo a stabilire, con chiarezza maggiore di qualsiasi altro prima di lui, l'enorme importanza della pluralità delle voci nel romanzo di Dostoevskij, la funzione di questa pluralità di voci come caratteristica essenziale del suo romanzo, ma anche a definire giustamente quella straordinaria autonomia e pienezza di ogni voce che, assolutamente impensabile nella stragrande maggioranza degli altri

scrittori, è mirabilmente svolta in Dostoevskij»⁴⁶.

Più oltre Lunacharskij sottolinea giustamente che «tutte le 'voci' che svolgono una parte realmente essenziale nel romanzo sono 'convinzioni' o 'punti di vista sul mondo'.

«I romanzi di Dostoevskij sono dialoghi mirabilmente costruiti.

«In queste condizioni la profonda autonomia delle singole 'voci' diviene, come dire, particolarmente piccante. Bisogna supporre in Dostoevskij una tendenza a mettere in discussione i diversi problemi vitali tra queste originali 'voci', ribollenti di passione e accese dal fuoco del fanatismo, mentre egli stesso sembra solo che assista a queste dispute convulse e le osservi con curiosità per vedere come andranno a finire le cose e che piega prenderà la faccenda. E in notevole misura è proprio così»⁴⁷.

Successivamente Lunacharskij pone il problema dei predecessori di Dostoevskij nel campo della polifonia. Tali egli considera Shakespeare e Balzac.

Ecco ciò che egli dice della polifonicità di Shakespeare.

«Privo com'è di tendenziosità (tale, almeno, lo hanno a lungo giudicato) Shakespeare è straordinariamente polifonico. Si potrebbero citare un lungo elenco di giudizi su Shakespeare dei suoi migliori studiosi, imitatori e ammiratori, incantati appunto dalla sua capacità di creare personaggi da lui indipendenti e in una incredibile varietà e con una incredibile logicità interiore di tutte le affermazioni e le azioni di ogni persona presa in questa infinita danza.

«Di Shakespeare non si può dire né che i suoi drammi si sforzino di dimostrare una qualsiasi tesi, né che le 'voci' introdotte nella grande polifonia del suo mondo drammatico vengano private di autonoma pienezza per favorire il disegno e la costruzione drammatica di per se stessa»⁴⁸.

Secondo Lunacharskij anche le condizioni sociali dell'epoca di Shakespeare sono analoghe a quelle dell'epoca di Dostoevskij.

«Quali fatti sociali si riflettevano nel polifonismo shakespeariano? In fin dei conti proprio gli stessi che nelle loro linee essenziali si esprimevano in Dostoevskij. Quel Rinascimento, carico di colori smaglianti e spezzato in una miriade di schegge lucenti, che aveva generato e Shakespeare e i drammaturghi a lui contemporanei, era certamente anch'esso il portato dell'impetuoso erompere del capitalismo nella relativamente tranquilla Inghilterra medievale. Anche qui cominciarono un gigantesco sfacelo, gigantesche scosse e inattesi scontri di forme di società e di sistemi di coscienza che prima non erano mai venuti in contatto»⁴⁹. Lunacharskij, a nostro parere, ha ragione nel senso che elementi, germi, embrioni di polifonia sono reperibili nei drammi di Shakespeare. Shakespeare, con Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen e altri, appartiene a quella linea di sviluppo della letteratura europea in cui maturano i germi della polifonia e che viene portata a compimento – sotto questo rapporto – da Dostoevskij. Ma parlare di una polifonicità pienamente formata e riuscita dei drammi shakespeariani è impossibile, a nostro parere, per le considerazioni che esporremo.

In primo luogo il dramma è per sua natura estraneo ad una vera polifonia; il dramma può essere a più piani, ma non può essere *a più mondi*, esso ammette solo uno, e non più sistemi di riferimento.

In secondo luogo se anche si può parlare di una molteplicità di voci pienamente valide, lo si può fare solo riguardo a tutta l'opera di Shakespeare e non ai singoli drammi; in ogni dramma vi è sostanzialmente solo una voce pienamente valida, mentre la polifonia presuppone una molteplicità di voci pienamente valide nell'ambito di un'opera, poiché solo a questa condizione sono possibili i principi polifonici di costruzione del tutto.

In terzo luogo, in Shakespeare le voci non sono punti di vista sul mondo nello stesso grado che lo sono in Dostoevskij; gli eroi shakespeariani non sono ideologi nel senso pieno di questa parola.

Si può parlare di elementi di polifonia anche in Balzac, ma soltanto di elementi. Balzac sta sulla stessa linea di sviluppo del romanzo europeo in cui si trova Dostoevskij, ed è uno dei suoi diretti e immediati predecessori. Sui momenti di comunanza tra Balzac e Dostoevskij si è insistito più volte (con particolare acume e completezza lo ha fatto L. Grossman) e su questo non c'è bisogno di

ritornare. Ma Balzac non supera l'oggettualità dei suoi eroi e la compiutezza monologica del suo mondo.

Secondo noi, solo Dostoevskij può essere riconosciuto come il creatore della vera polifonia.

Lunacharskij presta attenzione soprattutto alla spiegazione delle cause storicosociali della pluralità di voci di Dostoevskij.

Concordando con Kaus, Lunacharskij scopre più a fondo la straordinaria contraddittorietà dell'epoca di Dostoevskij, l'epoca del giovane capitalismo russo, e rivela inoltre la contraddittorietà, lo sdoppiamento della personalità sociale dello stesso Dostoevskij, le sue oscillazioni tra il socialismo materialistico rivoluzionario e una concezione religiosa conservatrice, oscillazioni che non sboccarono in una soluzione definitiva. Riportiamo qui le conclusioni finali dell'analisi storico-genetica di Lunacharskij.

«Solo la scissione interiore della sua propria coscienza, insieme con la scissione della giovane società capitalistica russa, fece sentire a Dostoevskij l'esigenza di essere sempre più attento ai processi del principio e della realtà socialista, e ciò facendo l'autore creò per questi processi le condizioni più sfavorevoli riguardo al socialismo materialistico»⁵⁰.

E un po' più oltre:

«*L'inaudita libertà di 'voci'* che, nella polifonia di Dostoevskij, stupisce il lettore, è proprio il risultato del fatto che, in sostanza, il potere di Dostoevskij sugli spiriti da lui evocati è limitato...

«Se Dostoevskij è padrone di sé come scrittore, lo è anche come uomo?

«No, Dostoevskij non è padrone di sé come uomo, e la dissociazione della sua personalità, la sua scissione, il fatto che egli vorrebbe credere in quello che non infonde in lui un'autentica fede, e vorrebbe confutare ciò che infonde in lui continuamente dei dubbi – questo appunto lo rende soggettivamente adatto ad essere il tormentoso e necessario interprete del turbamento della sua epoca»⁵¹.

Questa analisi genetica della polifonia di Dostoevskij fornitaci da Lunacharskij è indubbiamente profonda e, nella misura in cui rimane nei limiti dell'analisi storico-genetica, non suscita seri dubbi. Ma i dubbi cominciano quando da questa analisi si traggono dirette e immediate conclusioni sul valore artistico e sulla progressività storica (in senso artistico) del nuovo tipo di romanzo polifonico creato da Dostoevskij. Le acutissime contraddizioni del primo capitalismo russo e lo sdoppiamento di Dostoevskij come personalità sociale, la sua incapacità personale a prendere una determinata soluzione ideologica, prese a sé sono qualcosa di negativo e di storicamente transeunte, ma costituirono le condizioni più efficaci per la creazione del romanzo polifonico, «di quella inaudita libertà di 'voci' nella polifonia di Dostoevskij», che senza dubbio rappresenta un passo avanti nello sviluppo del romanzo russo ed europeo. Sia l'epoca con le sue contraddizioni concrete, sia la personalità biologica e sociale di Dostoevskij con la sua epilessia e il suo sdoppiamento ideologico da tempo appartengono al passato, ma il nuovo principio strutturale della polifonia, *scoperto* in quelle condizioni, conserva la sua importanza artistica nelle condizioni completamente diverse delle epoche successive. Le grandi scoperte del genio umano sono possibili soltanto nelle condizioni determinate di epoche determinate, ma esse non muoiono mai né si svalutano con le epoche che li hanno generati.

Dalla sua analisi genetica Lunacharskij non trae direttamente l'errata deduzione della morte del romanzo polifonico. Ma le ultime parole del suo articolo possono dare pretesto a una tale interpretazione. Ecco che cosa scrive Lunacharskij:

«Dostoevskij non è ancora morto né da noi, né in Occidente perché non è morto il capitalismo e tanto meno sono morte le sue sopravvivenze... Di qui l'importanza di un attento esame di tutti i problemi del tragico 'dostoevskismo'»⁵².

A noi sembra che questa formulazione non sia felice. La scoperta del romanzo polifonico compiuta da Dostoevskij sopravviveva al capitalismo.

Il «dostoevskismo», alla lotta contro il quale chiama giustamente Lunacharskij, seguendo le orme

di Gor'kij, non può essere confuso, s'intende, con la polifonia. Il «dostoevskismo» è lo sfruttamento reazionario *puramente monologico* che viene fatto della polifonia dostoevskiana. Esso si chiude sempre nei limiti di una coscienza, fruga in essa, crea il culto dello sdoppiamento della persona *isolata*. Ma la cosa principale nella polifonia di Dostoevskij è invece proprio ciò che si compie tra *diverse coscienze*, cioè la loro interazione e interdipendenza.

Non bisogna andare a scuola da Raskol'nikov e da Sonja, da Ivan Karamazov e da Zosima, separando le loro voci dal complesso polifonico dei romanzi (e con questo stesso deformandoli); bisogna andare a scuola dallo stesso Dostoevskij in quanto creatore del romanzo polifonico.

Nella sua analisi storico-genetica Lunacharskij scopre le contraddizioni dell'epoca di Dostoevskij e lo sdoppiamento dello scrittore. Ma perché questi fattori di contenuto si trasferissero in una nuova forma di visione artistica, perché generassero la nuova struttura del romanzo polifonico, era necessaria anche una lunga preparazione di tradizioni estetiche e letterarie in generale. Le nuove forme di visione artistica si preparano lentamente, nel corso di secoli, l'epoca crea sol tanto le condizioni più efficienti per la definitiva maturazione e realizzazione della nuova forma.

Metter in luce questo processo di preparazione artistica del romanzo polifonico è il compito della poetica storica. La poetica non può essere staccata dalle analisi storico-sociali, ma non può neppure venire dissolta in esse.

Nei due decenni successivi, cioè tra il '30 e il '50, i problemi della poetica di Dostoevskij passarono in secondo piano di fronte ad altri importanti problemi dello studio della sua opera. Continuò il lavoro dell'ecdotica, uscirono preziose pubblicazioni dei quaderni preparatori e degli appunti per i singoli romanzi di Dostoevskij, continuò il lavoro per la raccolta delle lettere in quattro volumi, si studiò la storia della creazione dei singoli romanzi⁵³. L'opera di Dostoevskij non uscì mai dall'ordine del giorno della critica letteraria sovietica. Ma lavori teorici specifici sulla poetica di Dostoevskij, che presentino un interesse dal punto di vista della nostra tesi (il romanzo polifonico), non apparvero in questo periodo.

Da questo punto di vista meritano una certa attenzione alcune osservazioni di V.

Kirpotin nel suo volumetto *F. M. Dostoevskij*⁵⁴.

In opposizione a moltissimi studiosi che vedono in tutte le opere di Dostoevskij una sola anima, l'anima dell'autore stesso, Kirpotin sottolinea la particolare capacità di Dostoevskij a *vedere* proprio le anime *altrui*.

«Dostoevskij possedeva la capacità come di *vedere direttamente la psiche altrui*. E gli penetrava nell'anima altrui come armato di una lente che gli permetteva di cogliere le più sottili sfumature, di seguire le pieghe e i passaggi più impercettibili della vita interiore dell'uomo. Dostoevskij, come *aggirando le barriere esteriori*, osserva direttamente i processi psicologici che si compiono nell'uomo e li fissa sulla carta...

«Nella capacità di Dostoevskij di vedere la psiche altrui, 'l'anima' altrui, non vi era nulla di aprioristico. Essa assumeva soltanto eccezionali proporzioni, ma si fondava sia sulla introspezione e sulla osservazione degli altri uomini sia sul l'attento studio dell'uomo in base alle opere della letteratura russa e mondiale, cioè si fondava sull'esperienza interiore ed esterna ed aveva perciò un *significato oggettivo*⁵⁵.

Confutando le concezioni erranee che attribuiscono un carattere soggettivo e individualistico allo psicologismo di Dostoevskij, V. Kirpotin ne sottolinea il carattere *realistico e sociale*.

«A differenza dal degenerato psicologismo decadentistico di un Proust e di un Joyce, che segna il tramonto e la morte della letteratura borghese, lo *psicologismo di Dostoevskij* nelle sue creazioni positive non è *soggettivo, ma realistico*. Il suo psicologismo è un particolare metodo artistico di penetrazione nell'essenza obiettiva della *contraddittoria collettività umana*, nel cuore stesso dei *rapporti sociali* che preoccupano lo scrittore, e un particolare metodo artistico di riprodurli nell'arte della parola... Dostoevskij pensò mediante immagini elaborate psicologicamente, ma pensò *socialmente*⁵⁶.

La giusta comprensione dello «psicologismo» di Dostoevskij come visione oggettivo-realistica della contraddittoria collettività delle psichi altrui porta conseguentemente V. Kirpotin anche alla giusta comprensione della *polifonia* di Dostoevskij, sebbene egli non usi questo termine.

«La storia di ogni 'anima' individuale è data... in Dostoevskij non isolatamente, ma con la descrizione delle esperienze interiori di molte altre individualità. Che il racconto si svolga in Dostoevskij in prima persona, in forma di confessione, o a nome dell'autore-narratore, noi vediamo comunque che lo scrittore parte dal presupposto della *parità* delle persone *contemporaneamente esistenti* che vivono tali esperienze. Il suo mondo è il mondo di una moltitudine di psicologie obiettivamente esistenti e interagenti tra loro, il che esclude il soggettivismo e il solipsismo, nella trattazione dei processi psicologici, così caratteristici del decadentismo borghese».

Tali sono le conclusioni di V. Kirpotin, il quale, seguendo una sua via particolare, è giunto a conclusioni simili alle nostre.

Nell'ultimo decennio la letteratura su Dostoevskij si è arricchita di una serie di preziosi lavori di sintesi (libri e articoli) che abbracciano tutti i lati della sua creazione (V. Ermilov, V. Kirpotin, G. Fridlender, A. Belkin, F. Evnin, Ja. Bilinkis e altri). Ma in tutti questi lavori prevalgono le analisi storico-letterarie e storico-sociologiche dell'opera di Dostoevskij e della realtà sociale che vi si esprime. I problemi della poetica vera e propria vengono trattati, di re gola, solo incidentalmente (anche se in alcuni di questi lavori vi sono preziose, ma sparse osservazioni su singoli aspetti della forma artistica di Dostoevskij).

Dal punto di vista della nostra tesi un particolare interesse presenta il libro di V. Shklovskij *Za i protiv. Zametki o Dostoevskom* [Pro e contro. Note su Dostoevskij]⁵⁷.

V. Shklovskij parte dalla tesi, avanzata per la prima volta da Grossman, che proprio il *contrasto*, la lotta delle voci ideologiche sta alla base della *forma* artistica delle opere di Dostoevskij, alla base del suo *stile*. Ma ciò che interessa a Shklovskij non è tanto la forma polifonica di Dostoevskij, quanto le fonti storiche (dell'epoca) e biografiche dello stesso contrasto ideologico che da origine a questa forma. Nella sua annotazione polemica «Contro» egli stesso così definisce l'essenza del suo libro:

«La caratteristica del mio lavoro non è la messa in rilievo di queste caratteristiche stilistiche, che io ritengo evidenti di per sé, – le mise in rilievo lo stesso Dostoevskij nei *Fratelli Karamazov*, intitolando uno dei libri del romanzo *Pro et contra*. Io ho cercato di chiarire nel mio libro un'altra cosa: da che cosa è stato suscitato questo contrasto, il cui frutto è la forma letteraria di Dostoevskij, e, nello stesso tempo, in che cosa consiste l'universalità dei romanzi di Dostoevskij, cioè chi ora è interessato a questo contrasto»⁵⁸.

Facendo uso di un ampio e vario materiale storico, storico-letterario e biografico, V. Shklovskij espone, nella sua caratteristica forma assai viva e acuta, il contrasto delle forze storiche, «delle voci» dell'epoca – sociali, politiche, ideologiche –, che passa attraverso tutte le fasi del cammino vitale e creativo di Dostoevskij, penetra in tutti gli avvenimenti della sua vita e organizza sia la forma che il contenuto di tutte le sue opere. Questo contrasto rimase così, irrisolto, per l'epoca di Dostoevskij e per lui stesso. «Così morì Dostoevskij, senza aver risolto nulla, senza affrontare le conclusioni e senza rassegnarsi all'esistenza di un siffatto muro»⁵⁹.

Con tutto ciò si può essere d'accordo (anche se certe tesi di Shklovskij si possono, naturalmente, discutere). Ma qui noi dobbiamo sottolineare che se Dostoevskij morì «senza aver risolto nulla» in fatto di questioni ideologiche poste dalla sua epoca, egli però morì dopo aver creato una nuova forma di visione artistica, il romanzo polifonico, che conserva il suo valore artistico anche quando la sua epoca, con tutte le sue contraddizioni, è divenuta cosa del passato.

Nel libro di Shklovskij vi sono preziose osservazioni che riguardano anche le questioni della poetica di Dostoevskij. Dal punto di vista della nostra tesi due sono particolarmente interessanti.

La prima riguarda alcune particolarità del processo creativo di Dostoevskij e dei piani in cui egli abbozzava le sue opere.

«Fedor Michailovič amava gettar giù dei piani delle sue opere; ancora più amava sviluppare, meditare e complicare i piani e non amava *terminare* i manoscritti... «Naturalmente, non per la 'fretta', poiché Dostoevskij lavorava su più minute, 'ispirandosi ad essa [a una scena, V. Sh.] *più di una volta*' (1858, lettera a M. Dostoevskij). I piani di Dostoevskij *contengono nella loro stessa sostanza l'incompiutezza*, sono come confutati.

«Suppongo che il tempo non gli bastasse non perché egli sottoscriveva troppi contratti e tirava in lungo le sue opere. *Finché queste restavano a più piani e a più voci, finché la gente in esse discuteva, non nasceva la disperazione per mancanza di soluzione*. La fine del romanzo significava per Dostoevskij il crollo di una nuova torre di Babele»⁶⁰.

Questa è una osservazione molto esatta. Nei quaderni di Dostoevskij la natura polifonica della sua opera e l'incompiutezza di principio dei suoi dialoghi si rivela in forma grezza e nuda. In generale il processo creativo in Dostoevskij, come egli lo manifestava nei suoi quaderni, si distingueva decisamente dal processo creativo degli altri scrittori (per esempio, L. Tolstoj). Dostoevskij non lavora intorno a figure oggettive di uomini e non ricerca discorsi oggettivi *per i personaggi* (caratteristici e tipici), non ricerca parole espressive, chiarificatrici, definitive per l'autore: egli ricerca anzitutto parole, massimamente significanti e quasi indipendenti dall'autore, *per l'eroe*, parole che esprimono non il suo carattere (o la sua tipicità) e non la sua posizione nelle condizioni di vita date, ma la sua ultima posizione semantica (ideologica) nel mondo, il punto di vista sul mondo, mentre *per l'autore e come autore* egli ricerca le parole e le situazioni narrative provocanti, stimolanti, inquisitive, dialogizzanti. In questo è la profonda originalità del processo creativo di Dostoevskij⁶¹. Studiare sotto questo angolo visuale i suoi materiali preparatori è un compito interessante e importante.

Nel passo sopra citato Shklovskij sfiora il complesso problema della incompiutezza di principio del romanzo polifonico. Nei romanzi di Dostoevskij noi effettivamente osserviamo un originale conflitto tra *l'incompiutezza interiore* dei personaggi e del dialogo e la *finitezza esteriore* (nella maggioranza dei casi compositiva) di ogni singolo romanzo. Noi non possiamo qui approfondire questo difficile problema. Diremo soltanto che quasi tutti i romanzi di Dostoevskij hanno un a fine *convenzionale-letteraria, convenzionale-monologica* (particolarmente caratteristica a questo riguardo è la fine di *Delitto e castigo*). In sostanza solo *I fratelli Karamazov* hanno una fine polifonica, ma appunto perciò dal punto di vista consueto, cioè monologico, il romanzo è rimasto incompiuto.

Non meno interessante è la seconda osservazione di V. Shklovskij che riguarda la natura dialogica di tutti gli elementi della struttura del romanzo in Dostoevskij «Non solo i personaggi contrastano tra loro in Dostoevskij: anche i singoli elementi dello sviluppo narrativo si trovano come in vicendevole contraddizione: i fatti vengono spiegati in modo diverso, la psicologia dei personaggi risulta intima mente contraddittoria; questa forma è il risultato del contenuto sostanziale»⁶². Effettivamente, la sostanziale dialogicità di Dostoevskij non si esaurisce affatto nei dialoghi esteriori, compositivamente espressi, dei suoi personaggi. *Il romanzo polifonico è tutto dialogico*. Fra tutti gli elementi della struttura del romanzo sussistono rapporti dialogici, cioè essi sono contrapposti in modo contrappuntistico. Infatti i rapporti dialogici sono un fenomeno molto più vasto che non i rapporti tra le repliche del dialogo compositivamente espresso: sono un fenomeno quasi universale, che pervade tutto il discorso umano e tutti i rapporti e le manifestazioni della vita umana, insomma tutto ciò che ha un senso e un significato. Dostoevskij sapeva cogliere i rapporti dialogici dappertutto, in tutte le manifestazioni della vita umana cosciente e riflessa; dove comincia la coscienza, là comincia anche il dialogo. Soltanto i rapporti puramente *meccanici* non sono dialogici e Dostoevskij negava categoricamente che essi avessero valore per la comprensione e l'interpretazione della vita e degli atti dell'uomo (la sua lotta contro il materialismo meccanicistico, il fisiologismo alla moda, Claude Bernard, la teoria dell'ambiente e così via). Perciò tutti i rapporti tra le parti e gli elementi interni ed esterni del romanzo hanno in lui un carattere dialogico, ed egli ha costruito tutto il romanzo come un «grande dialogo». All'interno di questo «grande dialogo»

risuonano, illuminandolo e condensandolo, i dialoghi compositivamente espressi dei personaggi e, finalmente, il dialogo penetra all'interno, in ogni paro la del romanzo, rendendolo a due voci, in ogni gesto, in ogni movimento mimico del volto dell'eroe, rendendolo mutevole e tormentato; questo è già il *microdialogo* che determina le particolarità dello stile linguistico di Dostoevskij.

L'ultimo avvenimento nel campo degli studi dostoevskiani su cui ci soffermeremo nella nostra rassegna è la miscellanea dell'Istituto di letteratura mondiale dell' Accademia delle scienze dell'Urss, *Tvorcestvo F. M. Dostoevskogo* [L'opera di F. M. Dostoevskij] (1959).

In quasi tutti gli scritti di critici e storici letterari sovietici contenuti in questa raccolta si trovano non poche osservazioni preziose e ampie generalizzazioni teoriche sui problemi della poetica di Dostoevskij⁶³, ma per noi, dal punto di vista della nostra tesi, il maggiore interesse è dato dall'ampio lavoro di L. P. Grossman *Dostoevskij artista* e in particolare dalla sua seconda parte, *Le leggi della composizione*.

In questo suo nuovo lavoro Grossman amplifica, approfondisce e arricchisce di nuove osservazioni quei concetti che egli aveva già sviluppato negli anni venti e che sono stati da noi analizzati in precedenza.

Alla base della composizione di ogni romanzo di Dostoevskij sta, secondo Grossman, «il principio di due o più narrazioni che si incontrano», che si svolgono in contra sto l'una con l'altra e sono collegate secondo il principio musicale della polifonia.

Sulle orme di Vogué e di Vjaceslav Ivanov che egli cita con simpatia, Grossman sottolinea il carattere musicale della composizione di Dostoevskij.

Riferiamo queste osservazioni e conclusioni di Grossman che presentano per noi un particolare interesse.

«Lo stesso Dostoevskij ha accennato a un siffatto andamento compositivo [di tipo musicale, M. B.] e una volta tracciò una analogia tra il suo sistema strutturale e la teoria musicale dei 'passaggi' o delle contrapposizioni. Egli scriveva allora un racconto in tre capitoli, diversi per il contenuto, ma internamente unitari.

Il primo capitolo è un monologo, polemico e filosofico, il secondo un episodio drammatico, che prepara la soluzione catastrofica del terzo capitolo». Si potrebbero stampare singolarmente questi capitoli? – chiede l'autore. – Essi infatti si fanno eco internamente, risuonano di motivi diversi, ma inscindibili, che ammettono una organica variazione di tonalità, ma non la loro meccanica separazione. Così si può interpretare la rapida ma molto significativa indicazione che Dostoevskij fornisce nella lettera al fratello a proposito dell'imminente pubblicazione delle *Memorie del sottosuolo* nella rivista «Vremja»: «Il racconto si divide in tre capitoli ... il primo capitolo occupa forse un foglio e mezzo di stampa... non sarebbe forse il caso di stamparlo a parte? Farebbe ridere, tanto più che senza gli altri due (principali) esso perde tutto il suo succo. Tu capisci che cosa è il *passaggio* in musica. Qui è esattamente la stessa cosa. Nel primo capitolo, apparentemente, sono tutte chiacchiere; ma ecco che queste chiacchiere negli ultimi due capitoli si risolvono in un'improvvisa catastrofe»⁶⁴. «Qui Dostoevskij con grande finezza trasferisce sul piano della composizione letteraria la legge del passaggio musico da una tonalità all'altra. Il racconto è costruito sul principio del contrappunto artistico. Il tormento psicologico della fanciulla perduta nel secondo capitolo corrisponde all'offesa ricevuta dal suo persecutore nel primo capitolo e al tempo stesso si contrappone per la sua irresponsabilità alla sensazione dell'amor proprio di lui, ferito ed esasperato. Questo è proprio punto contro punto (punctum contra punctum). *Sono varie voci che cantano diversamente su un solo tema*. È questa la 'pluralità di voci' che rivela la multiformità della vita e la complessità delle sofferenze umane. *Tutto nella vita è contrappunto, cioè contrapposizione*, dice nei suoi *Appunti* uno dei compositori prediletti di Dostoevskij, M. I. Glinka»⁶⁵.

Queste sono le osservazioni molto esatte e sottili di Grossman sulla natura musicale della composizione in Dostoevskij. Trasferendo dal linguaggio della teoria musicale al linguaggio della

poetica la tesi di Glinka, secondo cui tutto nella vita è contrappunto, si può dire che per Dostoevskij *tutto nella vita è dialogo, cioè contrapposizione dialogica*. Così, in sostanza, dal punto di vista della estetica filosofica i rapporti contrappuntistici nella musica non sono altro che la varietà musicale dei *rapporti dialogici* largamente intesi.

L. Grossman conclude così le osservazioni da noi citate:

«Questa era appunto la realizzazione della legge, scoperta dal romanziere, di un 'altro racconto', tragico e appassionato, che irrompe nella descrizione protocollare della vita reale. Conformemente alla sua poetica, queste due linee narrative possono completarsi dal punto di vista dell'intreccio anche con altre, cosa che spesso crea la nota molteplicità di piani dei romanzi di Dostoevskij. Ma il principio della illuminazione bilaterale del tema principale rimane dominante. Con esso è legato il fenomeno, più volte studiato in Dostoevskij, dei 'sosia', che nelle concezioni dello scrittore ha una funzione importante non solo dal punto di vista ideale e psicologico, ma anche da quello compositivo»⁶⁶.

Queste sono le preziose osservazioni di Grossman. Esse sono particolarmente interessanti per noi perché Grossman, a differenza di altri studiosi, si accosta alla polifonia di Dostoevskij dal lato della composizione. Ciò che lo interessa è non tanto l'*ideologica* pluralità di voci dei romanzi di Dostoevskij, quanto l'uso puramente compositivo del contrappunto, che collega le diverse narrazioni comprese nel romanzo, i diversi intrecci, i diversi piani.

Così è interpretato il romanzo polifonico di Dostoevskij da quella parte della critica che ha posto i problemi della sua poetica. Ma la più parte delle opere critiche e storico-letterarie su di lui ha finora sempre ignorato l'originalità della sua forma artistica e cerca questa originalità nel suo contenuto, in temi, idee, singole figure presi dal romanzo e valutati solo dal punto di vista del loro contenuti di vita. Ma così facendo si impoverisce inevitabilmente anche lo stesso contenuto: in esso va perduto proprio l'essenziale, il *nuovo*, che Dostoevskij ha visto. Se non si comprende la nuova forma di visione, non si può nemmeno comprendere rettamente ciò che per la prima volta è stato visto e scoperto nella vita con l'aiuto di questa forma. La forma artistica, giustamente intesa, non organizza un contenuto già trovato e pronto, ma per la prima volta permette di trovarlo e di vederlo.

Ciò che nel romanzo europeo e russo prima di Dostoevskij era il fine ultimo – il mondo unico e monologico della coscienza dell'autore – nel romanzo di Dostoevskij diventa una parte, un elemento del tutto; ciò che era tutta la realtà, diventa qui uno degli aspetti della realtà; ciò che legava il tutto – la serie pragmatica degli intrecci e lo stile e il tono personale – diventa qui un momento subordinato. Compaiono nuovi principi di combinazione artistica degli elementi e di costruzione del tutto, compare – parlando metaforicamente – il contrappunto romanzesco.

Ma la coscienza dei critici e degli studiosi è dominata tuttora dalla ideologia dei personaggi di Dostoevskij. La volontà artistica non perviene a una chiara coscienza teoretica. Sembra che chiunque entri nel labirinto del romanzo polifonico non possa trovare in esso una via e al di là delle singole voci non riesca a percepire il tutto. Spesso non vengono afferrati nemmeno i tratti confusi del tutto; i principi artistici, poi, che regolano la combinazione delle voci non vengono afferrati affatto dall'orecchio. Ciascuno interpreta a suo modo l'ultima parola di Dostoevskij, ma tutti allo stesso modo la interpretano come *una sola* parola, *una sola* voce, *un solo* accento, e in ciò appunto sta l'errore fondamentale. L'unità del romanzo polifonico, che sta al di sopra della parola, della voce, dell'accento, permane occulta.

II. Il personaggio e la posizione dell'autore nei confronti del personaggio nell'opera di Dostoevskij

Abbiamo avanzato una tesi e abbiamo fatto una rassegna alquanto «monologica» – alla luce della nostra tesi – dei più importanti tentativi di determinare la peculiarità fondamentale dell'opera di Dostoevskij. Nel corso di questa analisi critica abbiamo chiarito il nostro punto di vista. Ora dobbiamo passare a svilupparlo in modo più particolareggiato ed esauriente sulla base delle opere di Dostoevskij.

Ci soffermeremo via via su tre momenti della nostra tesi: la relativa libertà e autonomia del personaggio e della sua voce all'interno del disegno polifonico, la particolare impostazione dell'idea in esso e, infine, i nuovi principi di collegamento che formano tutto il romanzo. Il presente capitolo è dedicato al personaggio.

Il personaggio interessa Dostoevskij non come un elemento della realtà che possiede determinati e stabili segni socialmente tipici e individualmente caratterologici, non come figura determinata che nasce da tratti univoci e oggettivi che nel loro insieme rispondono alla domanda: «chi è?». No, il personaggio interessa Dostoevskij *come particolare punto di vista sul mondo e su se stesso*. Come posizione semantica e valutativa dell'uomo rispetto a se stesso e rispetto alla realtà che lo circonda. Per Dostoevskij è importante non quello che il suo personaggio è nel mondo, ma ciò che il mondo è per il personaggio e ciò che egli è per se stesso.

Questa è una particolarità importantissima e fondamentale nella concezione del personaggio. Il personaggio come punto di vista, come sguardo sul mondo, esige metodi assolutamente particolari di scoperta e di caratterizzazione artistica. Infatti ciò che deve essere scoperto e caratterizzato è non il determinato modo di essere del personaggio, non la sua precisa figura, *ma il risultato ultimo della sua coscienza e autocoscienza*, in definitiva *l'ultima parola del personaggio su se stesso e sul suo mondo*.

Di conseguenza come elementi dai quali si forma la figura del personaggio non servono i tratti della realtà – del personaggio e dell'ambiente che lo circonda – ma il *significato* che questi tratti hanno per lui, per la sua autocoscienza. Tutte le qualità costanti, oggettive del personaggio, la sua posizione sociale, la sua tipicità sociologica e caratterologica, il suo habitus, il suo profilo spirituale e e perfino la sua stessa apparenza esteriore, cioè tutto ciò che di solito serve all'autore per creare una figura solida e consistente del personaggio – il «chi è» – in Dostoevskij diventa oggetto di riflessione del personaggio stesso, oggetto della sua autocoscienza; oggetto della visione e della raffigurazione dell'autore è la *funzione* di questa autocoscienza. Mentre di solito l'autocoscienza del personaggio è soltanto un elemento della sua realtà, soltanto uno dei tratti della sua figura totale, qui, al contrario, tutta la realtà diventa elemento della sua autocoscienza. L'autore non lascia per sé, cioè solo nel suo orizzonte, nessuna determinazione essenziale, non un segno, non un tratto del personaggio: egli introduce tutto nell'orizzonte del personaggio, lo getta nel crogiuolo della sua autocoscienza. Nell'orizzonte dell'autore, come oggetto di visione e di raffigurazione, rimane questa pura autocoscienza nella sua totalità.

Già nel primo periodo «gogoliano» della sua creazione, Dostoevskij raffigura non l'«impiegato povero», ma l'autocoscienza dell'impiegato povero (Devushkin, Goljadkin, per fino Procharcin). Ciò che nell'orizzonte di Gogol' era dato come un insieme di tratti oggettivi che si componevano in un preciso profilo sociologico e caratterologico del personaggio, Dostoevskij lo include nell'orizzonte del personaggio, dove diviene oggetto della sua tormentosa autocoscienza; perfino l'aspetto esteriore dell'«impiegato povero», che Gogol' aveva raffigurato, Dostoevskij costringe il personaggio a contemplarlo nello specchio¹. Ma, grazie a ciò, tutti i tratti costanti del personaggio, rimanendo gli stessi quanto al contenuto, trasferiti da un piano di raffigurazione ad un altro acquistano un significato artistico completamente diverso: essi ormai non possono completare e racchiudere il personaggio, costruire la sua intera figura, dare una risposta artistica alla domanda:

«chi è?» Vediamo non chi è, ma *come* egli prende coscienza di sé, la nostra visione artistica si trova di fronte non più alla realtà del personaggio, ma alla pura funzione della presa di coscienza di questa realtà da parte di lui. Così il personaggio gogoliano diventa il personaggio di Dostoevskij².

Si potrebbe dare questa formula un po' semplificata del rivolgimento effettuato dal giovane Dostoevskij nel mondo gogoliano: egli ha trasferito l'autore e il narratore, con tutto l'insieme dei loro punti di vista e delle descrizioni, caratterizzazioni e determinazioni del personaggio da loro fornite, nell'orizzonte del personaggio stesso e così ha trasformato la sua compiuta, totale realtà in materiale della sua autocoscienza. Non a caso Dostoevskij fa leggere a Makar Devushkin *Il cappotto* gogoliano e glielo fa interpretare come un racconto che lo riguarda, come una «pasquinata» contro di lui; così egli letteralmente introduce l'autore nell'orizzonte del personaggio.

Dostoevskij ha effettuato una piccola rivoluzione copernicana, facendo di ciò che era una salda e compiuta determinazione dell'autore un momento della autodeterminazione del personaggio. Il mondo gogoliano, il mondo del *Cappotto*, del *Naso*, della *Prospettiva Nevskij*, delle *Memorie di un pazzo*, è rimasto sostanzialmente lo stesso nelle prime opere di Dostoevskij, in *Povera gente*, e nel *Sosia*. Ma la distribuzione di questo materiale contenutisticamente identico tra gli elementi strutturali dell'opera è qui assolutamente diverso. Quel che faceva l'autore, lo fa ora il personaggio, illuminando se stesso da tutti i possibili punti di vista; l'autore non illumina più la realtà del personaggio, ma l'autocoscienza di lui, come realtà di second'ordine. Il fattore dominante di tutta la visione e costruzione artistica si è spostato, e tutto il mondo appare ora sotto una luce nuova, anche se materiale sostanzialmente nuovo, non gogoliano, non sia stato introdotto quasi per nulla da Dostoevskij³.

Non solo la realtà del personaggio, ma anche il mondo esterno e la vita che lo circonda vengono attratti nel processo di autocoscienza, vengono trasferiti dall'orizzonte dell'autore all'orizzonte del personaggio. Essi non stanno più sullo stesso piano del personaggio, accanto a lui e fuori di lui nell'unico mondo dell'autore, e per questo appunto essi non possono essere fattori causali e genetici che determinano il personaggio, non possono avere nell'opera una funzione chiarificante. Accanto all'autocoscienza del personaggio, che raccoglie in sé tutto il mondo materiale, sullo stesso piano può esservi solo un'altra coscienza, accanto al suo orizzonte un altro orizzonte, accanto al suo punto di vista sul mondo un altro punto di vista sul mondo. *All'onnicomprendensiva coscienza del personaggio l'autore può contrapporre un solo mondo oggettivo, il mondo di altre coscienze pari alla sua.*

Non bisogna interpretare l'autocoscienza del personaggio sul piano socio-caratterologico e vedere in essa solo un nuovo tratto del personaggio, individuare, per esempio, in Devushkin o in Goljadkin l'eroe gogoliano più l'autocoscienza. Così Belinskij aveva interpretato Devushkin. Egli cita il passo con lo specchio e il bottone strappato, che lo ha colpito, ma non ne afferra il significato artistico-formale: l'autocoscienza per lui non fa che arricchire la figura del «pover'uomo» in senso umano, e si somma agli altri tratti nella figura precisa del personaggio, costruita nel consueto orizzonte dell'autore. Forse proprio questo ha impedito a Belinskij di valutare giustamente *Il sosia*.

L'autocoscienza come *dominante artistica* della costruzione del personaggio non può porsi accanto agli altri tratti della sua figura: essa assume questi tratti in sé, come proprio materiale, e li priva di qualsiasi forza di determinazione e di definizione del personaggio.

Si può fare dell'autocoscienza la dominante della raffigurazione di qualsiasi uomo. Ma non ogni uomo è un materiale egualmente favorevole per una tale raffigurazione. L'impiegato gogoliano, da questo punto di vista, presentava troppe limitate possibilità. Dostoevskij cercava un personaggio che fosse in primo luogo cosciente, la cui vita fosse concentrata nella mera funzione di prender coscienza di sé e del mondo. Ed ecco che nella sua opera appare il «sognatore» e «l'uomo del sottosuolo». An che il «sogno» e il «sottosuolo» sono tratti socio-caratterologici di esseri umani, ma essi corrispondono alla dominante artistica di Dostoevskij. La coscienza del sognatore e dell'uomo del sottosuolo non realizzato e incapace di realizzarsi è un terreno così favorevole per l'orientamento creativo di Dostoevskij che gli permette di fondere insieme la dominante artistica

della raffigurazione con la dominante bio-caratterologica della persona raffigurata.

«Oh, se non facessi nulla solamente per pigrizia! Signore, come mi rispetterei allora! Mi rispetterei precisamente perché sarei in grado di avere in me almeno la pigrizia; almeno ci sarebbe in me una qualità in certo qual modo anche positiva, della quale io pure sarei certo. Domanda: chi è costui? Risposta: un pigro; ma, del resto, sarebbe spiacevole sentirlo dire di sé. Dunque sono positivamente determinato, dunque c'è qualcosa da dire su di me. 'Un pigro!', ma è uno stato e una determinazione, questa è una carriera»⁴.

L'«uomo del sottosuolo» non soltanto dissolve in sé ogni possibile tratto preciso del suo sembiante, facendone oggetto di riflessione, ma non ha più neppure questi tratti, non ha determinazioni precise, di lui non c'è niente da dire, egli figura non come uomo della vita reale, ma come soggetto di coscienza e di sogno. Per l'auto re egli non è portatore di qualità e di proprietà, che siano neutrali rispetto alla sua autocoscienza e possano completarla; no, la visione dell'autore è diretta appunto sulla sua autocoscienza e sulla sua irreparabile incompiutezza, sulla cattiva infinità di questa autocoscienza. È per questo che la definizione bio-caratterologica di «uomo del sottosuolo», e la dominante artistica della sua immagine si fondono insieme.

Solo nei classicisti, solo in Racine, si può ancora trovare una così profonda e piena coincidenza della forma del personaggio con quella dell'uomo, della dominante della costruzione dell'immagine con la dominante del carattere. Ma questo paragone con Racine suona come un paradosso, poiché in realtà troppo diverso è il materiale nel quale nei due casi si realizza questa pienezza di aderenza artistica. Il personaggio di Racine è tutto un essere stabile e solido come una statua piena di plasticità. Il personaggio di Dostoevskij è tutto autocoscienza. Il personaggio di Racine è una sostanza immobile e finita, il personaggio di Dostoevskij è una funzione in finita. Il personaggio di Racine è pari a se stesso, il personaggio di Dostoevskij non coincide con se stesso nemmeno per un istante. Ma artisticamente il personaggio di Dostoevskij è altrettanto preciso del personaggio di Racine.

L'autocoscienza, come dominante artistica nella costruzione del personaggio, è già di per sé sufficiente a disgregare l'unità monologica del mondo artistico, a condizione però che il personaggio, come autocoscienza, sia effettivamente raffigurato, e non espresso, cioè non si confonda con l'autore, non divenga un suo portavoce, a condizione, quindi, che gli accenti dell'autocoscienza del personaggio siano effettivamente oggettivati e che nell'opera stessa sia data una distanza fra il personaggio e l'autore. Se invece il cordone ombelicale che unisce il personaggio con il suo creatore non è stato spezzato, ci troveremo di fronte non a un'opera, ma a un documento personale.

Le opere di Dostoevskij in questo senso sono profondamente obiettive, e per questo l'autocoscienza del personaggio, divenuta elemento dominante, dissolve l'unità monologica dell'opera (senza violare, naturalmente, l'unità artistica di nuovo tipo, non monologico). Il personaggio diviene relativamente libero e indipendente, poiché tutto ciò che, nel disegno dell'autore, lo ha determinato e, per così dire, con dannato, che lo ha qualificato una volta per sempre come figura finita della realtà, ora tutto ciò funziona ormai non come forma che lo compie e definisce, ma come materiale della sua autocoscienza.

Nel disegno monologico l'eroe è chiuso, e i suoi confini semantici sono rigorosamente tracciati: egli agisce, soffre, pensa e prende coscienza nei limiti di ciò che egli è, cioè nei limiti della sua figura determinata come realtà; egli non può cessare di essere se stesso, cioè uscire oltre i limiti del suo carattere, della sua tipicità, del suo temperamento, senza violare così il disegno monologico che l'autore ne ha fatto. Questa figura si costruisce nel mondo dell'autore che è oggettivo rispetto alla coscienza del personaggio; la costruzione di questo mondo – con i suoi punti di vista e le sue determinazioni definitive – presuppone una posizione stabile all'esterno, un orizzonte stabile dell'autore. L'autocoscienza del personaggio è inclusa nella solida armatura, a lui inaccessibile dall'interno, della coscienza dell'autore che lo determina e lo raffigura ed è data sul solido sfondo

del mondo esterno.

Dostoevskij rifugge da tutti questi presupposti monologici. Tutto ciò che l'autore monologista ha riservato per sé, utilizzandolo per la creazione dell'unità ultima dell'Opera e del mondo in essa raffigurato, Dostoevskij lo cede al suo personaggio, trasformando tutto questo in momento della sua autocoscienza.

Sul personaggio delle *Memorie del sottosuolo* non abbiamo letteralmente nulla da dire che egli già non sappia: la sua tipicità per il suo tempo e per il suo ambiente sociale, la determinazione puramente psicologica o anche psicopatologica del suo sembiante interiore, la categoria caratterologica della sua coscienza, la sua comicità e la sua tragicità, tutte le possibili determinazioni morali della sua personalità, eccetera – tutto ciò egli, secondo il disegno di Dostoevskij, lo sa benissimo da sé e assorbe tenacemente e tormentosamente tutte queste determinazioni dall'interno. Il punto di vista dall'esterno è come se fosse stato a priori privato di forza e di parola conclusiva.

Poiché in quest'opera la dominante della raffigurazione coincide nel modo più adeguato con la dominante del raffigurato, questo compito formale dell'autore trova una chiarissima espressione di contenuto. L'«uomo del sottosuolo» pensa soprattutto a ciò che di lui pensano e possono pensare gli altri, si sforza di precorrere ogni coscienza altrui, ogni pensiero di altri su di lui, ogni punto di vista su di lui. In tutti i momenti essenziali delle sue confessioni egli cerca di anticipare il giudizio e la valutazione, che gli altri potranno dare di lui, di indovinare il senso e il tono di questa valutazione e cerca accuratamente di formulare queste eventuali parole altrui su di lui, interrompendo il proprio discorso con le immaginarie repliche altrui.

«– E non è vergognoso, e non è umiliante! – forse mi direte voi, crollando sprezzantemente il capo. – Voi anelate alla vita e risolvete voi stesso i problemi vitali con un imbroglio logico... In voi c'è anche della verità, ma non avete pudore; per la più meschina vanità mettete in mostra e a ludibrio sul mercato la vostra verità... Avete effettivamente qualcosa da dire, ma per paura nascondete la vostra ultima parola, perché non avete la risolutezza di esprimerla, ma solo una pavida sfacciataggine. Vi vantate d'essere cosciente, ma non fate che titubare, perché, sebbene in voi la mente lavori, il vostro cuore è ottenebrato dalla depravazione, e senza un cuore puro non ci può essere una piena e retta coscienza. E quanta importunità c'è in voi, come vi fate avanti, quante smorfie fate! Menzogna, menzogna e menzogna!

«S'intende che tutte queste vostre parole le ho escogitate ora io stesso. Anche questo viene dal sottosuolo. Là per quarant'anni di fila ho teso l'orecchio da una fessura a queste vostre parole. Le ho inventate io stesso: *infatti non mi veniva fatto d'inventare altro*. Non fa meraviglia che la cosa sia stata imparata a me moria e abbia assunto forma letteraria...»⁵.

Il personaggio del sottosuolo sta con l'orecchio teso ad afferrare ogni parola degli altri su di lui, si guarda nelle coscienze altrui come in tanti specchi, conosce tutte le sfumature che la sua figura può assumere in esse; conosce anche la propria determinazione obiettiva, neutrale sia rispetto alla coscienza altrui, sia alla sua propria autocoscienza, considera il punto di vista di un «terzo». Ma egli sa altresì che tutte queste determinazioni, sia parziali che obiettive, sono nelle sue mani e non lo definiscono completamente proprio perché egli stesso ha coscienza di esse; egli può uscire dai loro limiti e renderle inadeguate. Egli sa che *l'ultima parola* è sua, e si sforza di conservare per sé ad ogni costo quest'ultima parola su di sé, la parola della propria autocoscienza, per diventare in essa già altro da ciò che è. La sua autocoscienza vive della propria indefinitezza, del proprio essere non chiusa e non risolta.

Ciò non è soltanto il tratto caratterologico dell'autocoscienza dell'uomo del sottosuolo, ma è anche la dominante della costruzione della sua figura da parte dell'autore. L'autore effettivamente lascia al suo eroe l'ultima parola. Proprio questa, o meglio la tendenza ad essa, era necessaria all'autore per il suo disegno. Egli costruisce il personaggio non sulla base di parole per lui estranee, non su quella di determinazioni neutrali, egli costruisce non un carattere, un tipo, un

temperamento, insomma non una figura obiettiva del personaggio, ma appunto la *parola* del personaggio su se stesso e sul suo mondo.

Il personaggio di Dostoevskij non è una figura obiettiva, ma una parola autorevole, una *pura voce*; noi non lo vediamo, lo sentiamo; e tutto ciò che noi vediamo e sappiamo oltre le sue parole, non è essenziale e viene inghiottito dalla parola, come suo materiale, oppure resta al di fuori di essa, come fattore stimolante e provocatore. Ci convinceremo più oltre che tutta la costruzione artistica del romanzo di Dostoevskij è diretta alla scoperta e al chiarimento di questa parola del personaggio ed ha rispetto ad essa una funzione provocatrice e indirizzante. L'epiteto di «talento crudele», dato a Dostoevskij da Michajlovskij, ha un fondamento, sebbene non così semplice come Michajlovskij s'immaginava. Quella specie di tormenti morali cui Dostoevskij sottopone i suoi personaggi per strappare loro le parole dell'autocoscienza che giunge sino ai suoi estremi limiti, permettono di dissolvere tutto ciò che è materiale e oggettivo, saldo e invariabile, tutto ciò che è esteriore e neutrale nella raffigurazione dell'uomo nella sfera della sua autocoscienza e autoenunciazione.

Per convincersi della profondità e della finezza artistica dei provocanti procedimenti artistici di Dostoevskij, basta metterlo a confronto con i recenti appassionati imitatori del «talento crudele», gli espressionisti tedeschi: Kornfeld, Werfel, eccetera. Essi non sanno andare oltre la provocazione di isterismi e di attacchi isterici di ogni genere, almeno nella maggioranza dei casi, poiché non sanno creare intorno al personaggio quell'atmosfera sociale estremamente complessa e sottile che lo costringe a rivelarsi e a spiegarsi dialogicamente, a cogliere gli aspetti di se stesso nelle coscienze altrui, a fabbricar scappatoie, dilazionando, e con ciò svelando, la sua ultima parola nel processo di un'intensissima interazione con le altre coscienze. I più artisticamente controllati, come Werfel, creano una situazione simbolica per questa autorivelazione del personaggio. Tale è per esempio la scena del tribunale nello *Spiegelmensch* di Werfel in cui il personaggio si giudica da sé, e il giudice tiene il verbale e chiama i testimoni.

La dominante dell'autocoscienza nella costruzione del personaggio è stata colta con esattezza dagli espressionisti, ma essi non riescono a far sì che questa autocoscienza si riveli in modo spontaneo e artisticamente persuasivo. Ne risulta o un artificioso e grossolano esperimento sul personaggio, o un'azione simbolica. L'autoesplicazione, l'autorivelazione del personaggio, la sua parola su se stesso, non predeterminata dalla sua figura neutrale, come fine ultimo della costruzione, in effetti rende a volte la posizione dell'autore «fantastica» anche in Dostoevskij. La verosimiglianza del personaggio per Dostoevskij è la verosimiglianza della sua parola interiore su se stesso in tutta la sua purezza, ma per udirla e mostrarla, per introdurla nell'orizzonte di un altro uomo, occorre violare le leggi di questo orizzonte, poiché l'orizzonte normale contiene la figura di un altro uomo, ma non un altro orizzonte nella sua totalità. Occorre cercare per l'autore un punto fantastico fuori dell'orizzonte.

Ecco che cosa dice Dostoevskij nella sua prefazione alla *Mite*: «E ora qualcosa sul racconto medesimo. L'ho intitolato 'fantastico', mentre lo considero io stesso in sommo grado reale. Ma il fantastico qui c'è davvero, e precisamente nella forma stessa del racconto, il che stimo necessario spiegare in precedenza.

«Il fatto è che questo non è un racconto e non sono memorie. Figuratevi un marito in casa del quale giace su una tavola la moglie, suicida, che poche ore prima si è buttata dalla finestra. Egli è costernato e ancora non ha avuto il tempo di raccogliere i suoi pensieri. Cammina per le stanze e si sforza d'intendere l'accaduto, di 'concentrare i suoi pensieri in un punto'. Inoltre è un inveterato ipocondriaco, di quelli che parlano con se medesimi. Ed eccolo che parla con se stesso, narra il fatto, lo *chiarisce* a se stesso. Nonostante l'apparente coerenza del discorso, egli si contraddice più volte, e come logica, e come sentimenti. E giustifica sé, e accusa lei, e si abbandona a spiegazioni accessorie: v'è in esse rudezza di pensiero e di cuore, v'è in esse anche un profondo sentimento. A poco a poco realmente egli chiarisce a se stesso il fatto e concentra 'i pensieri in un punto'. La serie di ricordi da lui evocati lo conduce infine inevitabilmente alla *verità*; la verità inevitabilmente eleva la

sua intelligenza e il suo cuore. Verso la fine persino il tono del racconto muta in confronto del disordinato suo inizio. La verità si rivela al disgraziato in modo abbastanza chiaro e definito, almeno per lui stesso.

«Ecco il tema. Certo, il 'processo' del racconto dura alcune ore, a pezzi e bocconi e con pause, e in forma confusa: un po' egli parla a se stesso, un po' è come se si rivolgesse a un invisibile uditore, a un qualche giudice. Ma così avviene sempre anche nella realtà. Se avesse potuto ascoltarlo di nascosto uno stenografo e seguirlo annotando tutto, ne sarebbe venuta una cosa alquanto più scabra, meno finita di come la presento io, ma, per quanto mi sembra, l'ordine psicologico forse sarebbe rimasto il medesimo. Ecco, questa supposizione di uno stenografo che ha annotato ogni cosa (e del quale io avrei elaborato, dopo, lo scritto) è appunto ciò che in questo racconto chiamo fantastico. Ma in parte simile cosa già più di una volta è stata ammessa in arte: Victor Hugo, per esempio, nel suo capolavoro *L'ultimo giorno d'un condannato a morte*, ha usato quasi lo stesso metodo, e sebbene non abbia tirato in campo lo stenografo, ha ammesso tuttavia un'inverosimiglianza ancor maggiore supponendo che un condannato a morte abbia la possibilità (e il tempo) di scrivere le sue memorie non solo nell'ultimo suo giorno, ma perfino nell'ultima ora e, letteralmente, nell'ultimo minuto. Ma s'egli non avesse ammesso questa fantasia, non esisterebbe nemmeno l'opera d'arte medesima: l'opera più reale e più vera fra quante da lui furono scritte»⁶.

Abbiamo citato questa prefazione quasi per intero data l'eccezionale importanza che le tesi qui espresse hanno per la comprensione dell'opera di Dostoevskij: la *verità* alla quale deve giungere e alla fine effettivamente giunge il personaggio, spiegando a se stesso gli avvenimenti, per Dostoevskij può essere solo *la verità della propria coscienza*. Essa non può essere neutrale nei confronti dell'autocoscienza. Sulla bocca di un altro una parola identica di contenuto, l'identica determinazione acquisterebbe un altro senso, un altro tono e non sarebbe più verità. Solo nella forma di autoenunciazione, di confessione, può essere data, secondo Dostoevskij, l'ultima parola sull'uomo, a lui effettivamente adeguata.

Ma come introdurre questa parola nel racconto, senza violare la sua essenza autonoma, e nello stesso tempo senza rompere anche i tessuti del racconto, senza abbassare il racconto a semplice pretesto per introdurre la confessione? La forma fantastica di *La mite* è soltanto una delle soluzioni di questo problema, limitata tra l'altro dai confini del racconto. Ma quali sforzi artistici non furono necessari a Dostoevskij per supplire alle funzioni del fantastico stenografo in tutto un romanzo a più voci!

La questione qui non sta, naturalmente, nelle difficoltà pragmatiche e neppure nei procedimenti compositivi esteriori. Tolstoj, ad esempio, introduce tranquillamente i pensieri dell'eroe prima della morte, l'ultima scintilla della sua coscienza con la sua ultima parola, immediatamente nel tessuto del racconto diretto dell'autore (già nei *Racconti di Sebastopoli*; particolarmente indicative le ultime opere: *Ivan Il'ich*, *Padrone e servitore*). Per Tolstoj non sorge il problema; a lui non occorre denunciare la fantasticità del suo procedimento. Il mondo di Tolstoj è monoliticamente monologico; la parola del personaggio è racchiusa nel preciso quadro delle parole dell'autore su di lui. Nell'involucro della parola altrui (dell'autore) è data anche l'ultima parola del personaggio; l'autocoscienza dell'eroe è solo un momento della sua precisa figura, e, in sostanza, predeterminato da questa figura anche là dove dal punto di vista tematico la coscienza attraversa una crisi e il più radicale rivolgimento interiore (*Padrone e servitore*). L'autocoscienza e la rigenerazione spirituale rimangono in Tolstoj su un piano di puro contenuto e non acquistano un significato formale; l'indefinitezza etica dell'uomo prima della sua morte non diviene l'indefinitezza artistico-formale del personaggio. La struttura artistico-formale della figura di Brechunov o di Ivan Il'ich non si distingue affatto da quella della figura del vecchio principe Bolkonskij o di Natasha Rostova. L'autocoscienza e la parola del personaggio non divengono la dominante della sua costruzione, con tutta l'importanza tematica che esse hanno nell'opera di Tolstoj. Una seconda voce pienamente autonoma (accanto a quella dell'autore) non appare nel suo mondo; non sorge perciò nemmeno il problema della

combinazione delle voci, né il problema di una particolare impostazione dal punto di vista dell'autore. Il punto di vista monologicamente ingenuo di Tolstoj e la sua parola penetrano dappertutto, in tutti gli angoli del mondo e dell'anima, tutto assoggettando alla propria unità.

In Dostoevskij la parola dell'autore si contrappone alla parola del personaggio, pienamente valida e assolutamente pura da mescolanze. Appunto perciò sorge il problema dell'impostazione della parola dell'autore, il problema della sua posizione artistico-formale rispetto alla parola del personaggio. Questo è un problema più profondo che non la questione riguardante la parola dell'autore superficialmente compositiva e la sua sostituzione pure superficialmente compositiva con la forma della *Icherzählung*, con l'introduzione del narratore, con la costruzione del romanzo in scene e con la riduzione della parola dell'autore alla semplice annotazione. Tutti questi metodi compositivi di eliminazione o di indebolimento della parola compositiva dell'autore di per sé ancora non toccano l'essenza del problema; il loro vero significato artistico può essere profondamente diverso a seconda dei diversi compiti artistici. La forma della *Icherzählung* della *Figlia del capitano* è infinitamente lontana dalla *Icherzählung* delle *Memorie del sottosuolo*, anche se noi astraiano dal contenuto che riempie di sé queste forme. Il racconto di Grinev è costruito da Pushkin in un orizzonte rigidamente monologico, anche se questo orizzonte non è affatto presentato in modo esteriormente compositivo, non essendovi la parola diretta dell'autore. Ma appunto questo orizzonte determina tutta la costruzione. Come risultato vi è la *precisa figura di Grinev*, la figura ma non la parola; la parola di Grinev è un elemento di questa figura, cioè si esaurisce completamente nelle funzioni caratterologiche e pragmatico-narrative. Il punto di vista di Grinev sul mondo e sugli avvenimenti è anch'esso soltanto una componente della sua figura: esso è dato come *realtà caratteristica* e non come *posizione semantica* immediatamente significativa e totalmente valida. L'immediata significatività appartiene soltanto al punto di vista dell'autore, che sta alla base della costruzione, tutto il resto non ne è che l'oggetto. Anche l'introduzione del narratore può non indebolire affatto il monologismo della posizione dell'autore, l'unico che ve de e sa, e non rafforzare affatto il peso semantico e l'autonomia delle parole del personaggio. Tale è, per esempio, il narratore pushkiniano, Belkin.

Tutti questi procedimenti compositivi, perciò, di per sé non sono ancora capaci di rompere il monologismo del mondo artistico. Ma in Dostoevskij essi hanno effettivamente questa funzione, diventando strumento per la realizzazione del suo disegno artistico polifonico. Vedremo più oltre in che modo e grazie a che cosa essi realizzano questa funzione. Qui invece quel che a noi importa per ora è il disegno artistico stesso e non il mezzo della sua concreta realizzazione.

L'autocoscienza come dominante artistica nella costruzione della figura del personaggio presuppone anche una *posizione dell'autore* radicalmente nuova riguardo alla persona raffigurata. Ripetiamo, si tratta non della scoperta di chi sa quali nuovi tratti e nuovi tipi dell'uomo, che potrebbero essere scoperti, osservati e raffigurati con il consueto modo artistico monologico di vedere l'uomo, cioè senza mutamenti radicali della posizione dell'autore. No, si tratta appunto della scoperta di una *nuova visione totale dell'uomo* – della «personalità» (Askol'dov) ovvero dell'«uomo nell'uomo» (Dostoevskij) –, che è possibile solo concependo l'uomo da una posizione dell'autore altrettanto nuova e totale.

Cercheremo ora d'illustrare più particolareggiatamente questa posizione totale, questa *forma* radicalmente nuova di visione artistica dell'uomo.

Già nella prima opera di Dostoevskij è raffigurata una specie di piccola rivolta del personaggio contro l'atteggiamento distante, esteriorizzante e definitorio della letteratura verso il «piccolo uomo». Come abbiamo già rilevato, Makar Devushkin legge *Il cappotto* di Gogol', e la lettura è per lui una profonda offesa *personale*.

Egli si riconosce in Akakij Akakievič e si indigna perché *hanno spiato* la sua miseria, hanno analizzato e descritto tutta la sua vita, l'hanno definito compiutamente una volta per sempre e non

gli hanno lasciato nessuna prospettiva:

«Ti nascondi, a volte, ti nascondi, cerchi di tener celate le tue pecche, temi, a volte, di mostrare la punta del naso – dove che sia, perché tremi di incorrere nella critica, perché con tutto, con qualsiasi cosa al mondo, son capaci di combinarti un piattino – ed ecco che tutta la tua vita di cittadino, e la tua vita di famiglia se ne vanno a spasso per la letteratura, tutto è stampato, letto, deriso, criticato!»⁷.

Una cosa che turba particolarmente Devushkin è che Akakij Akakievič muore proprio così come era vissuto.

Nella figura del personaggio del *Cappotto*, Devushkin si vede, per così dire, soppesato, misurato e definito fino in fondo: eccoti sei tutto qui, e in te non c'è nient'altro, e di te non c'è altro da dire. Egli si sente irrimediabilmente predeterminato e finito, come già morto prima di morire, e al tempo stesso sente anche la falsità di un tale atteggiamento. Questa specie di «rivolta» del personaggio contro la propria definitezza letteraria è data da Dostoevskij nelle forme contenute e primitive della coscienza e del linguaggio di Devushkin.

Il senso serio, profondo di questa rivolta si può esprimere così: non si può trasformare l'uomo vivo in muto oggetto di una conoscenza esteriore compiutamente definitiva. *Nell'uomo vi è sempre qualcosa che solo lui può scoprire nel libero atto dell'autocoscienza e della parola, che non si assoggetta alla determinazione esterna ed esteriorizzante.* In *Povera gente* Dostoevskij per la prima volta ha cercato appunto di dimostrare, ancora in modo oscuro e imperfetto, *quel qualcosa di interiormente indefinibile che c'è nell'uomo*, che Gogol' e gli altri autori di «racconti sul povero impiegato» non avevano potuto mostrare dalle loro posizioni monologiche. Così fin dalla prima opera Dostoevskij comincia a scandagliare la sua futura posizione radicalmente nuova nei riguardi del personaggio.

Nelle successive opere di Dostoevskij i personaggi non conducono più una polemica *letteraria* con le determinazioni definitive esteriori dell'uomo (è vero però che a volte lo fa per essi l'autore stesso in una forma ironico-parodistica molto sottile), ma tutti lottano aspramente contro tali determinazioni della loro personalità che compaiono sulla bocca di *altri* uomini. Tutti sentono vivamente la loro interna incompiutezza, la loro capacità di crescere dall'interno e di rendere *non vera* qualsiasi determinazione esteriorizzante e definitiva di essi. Finché l'uomo è vivo, egli vive perché non è ancora compiuto e non ha detto ancora la sua ultima parola. Abbiamo già rilevato con quanto tormento l'uomo del sottosuolo porge l'orecchio a tutte le reali e possibili parole degli altri su di lui, come si sforza di indovinare e di prevenire tutte le possibili determinazioni altrui della sua personalità. Il personaggio delle *Memorie del sottosuolo* è il primo personaggio-ideologo che compare nell'opera di Dostoevskij. Una delle sue idee fondamentali, che egli avanza nella sua polemica con i socialisti, è appunto l'idea che l'uomo non è una grandezza finita e determinata, sulla quale si possa costruire un rigido calcolo: l'uomo è libero e per tanto può violare qualsiasi regola impostagli.

Il personaggio di Dostoevskij si sforza sempre di demolire l'armatura definitiva e quasi mortificante delle parole *altrui* su di lui. A volte questa lotta diventa un importante motivo tragico della loro vita (per esempio in Nastasja Filippovna).

Nei personaggi principali, protagonisti di un grande dialogo, quali Raskol'nikov, Sonja, Myškin, Stavrogin, Ivan e Dmitrij Karamazov, la profonda coscienza della propria incompiutezza e indefinitezza si realizza già per le vie estremamente complesse di un pensiero ideologico, di un delitto o di una impresa⁸.

L'uomo non coincide mai con se stesso. Non gli si può applicare la formula dell'identità: A uguale A. Per il pensiero artistico di Dostoevskij, la vera vita della persona ha luogo sul punto di questa non coincidenza dell'uomo con se stesso, sul punto in cui egli esce oltre i limiti di tutto ciò che egli è come realtà esteriore spiabile, determinabile e prevedibile indipendentemente dalla sua volontà; «esternamente». La vera vita della persona è accessibile soltanto a una penetrazione dialogica alla quale essa si apre liberamente in risposta.

La verità sull'uomo in bocca altrui, non rivolta a lui dialogicamente, cioè la verità *esterna*, diventa un'umiliante e mortificante *menzogna*, se riguarda il suo «sancta sanctorum», cioè, «l'uomo nell'uomo».

Citiamo alcune enunciazioni degli eroi di Dostoevskij circa le *analisi esterne* dell'animo umano, che esprimono lo stesso pensiero.

Nell'*Idiota* Myškin e Aglaja giudicano il mancato suicidio di Ippolit. Myškin fa un'analisi dei motivi profondi del suo atto. Aglaja gli osserva:

«... Quanto a voi, mi pare molto brutto quel che dite, perché *vedere le cose in quel modo e giudicare un uomo* come voi giudicate Ippolit *è una volgarità*. Voi non avete un animo gentile: quel che avete detto non è che la *verità*, e *perciò è ingiusto*»⁹.

La verità risulta ingiusta, se essa riguarda certe profondità della personalità *altrui*.

Lo stesso motivo risuona ancora più nettamente, ma in modo un po' più complesso nei *Fratelli Karamazov*, nel colloquio di Alëša con Liza a proposito del capitano Snegirev che aveva calpestato il denaro offertogli. Parlando di questo atto, Alëša fornisce una analisi dello stato d'animo di Snegirev e quasi *predetermina* l'ulteriore condotta di lui, predicando che la volta seguente egli avrebbe *sicuramente* preso il denaro. A questo Liza osserva:

«... Ascoltate, Aleksej Fedorovič: non c'è però, in tutti questi ragionamenti nostri, cioè vostri... no, passi pure per nostri... non c'è un certo *disprezzo* per lui, per quell'infelice... in quanto noi sottoponiamo così la sua anima alle nostre analisi come dall'alto, mi spiego? In questo fatto, per esempio, *d'aver sentenziato con tanta sicurezza* che egli accetterà il danaro... capite che voglio dire?»¹⁰.

Il motivo analogo della inammissibilità della penetrazione *altrui* nel profondo della personalità risuona nelle brusche parole di Stavrogin, che egli pronuncia nella cella di Tichon dove egli si è recato con la sua «confessione»:

«Sentite, a me non piacciono le *spie* e gli *psicologi*, per lo meno quelli che si *ficcano nella mia anima*»¹¹.

Occorre osservare che in questo caso Stavrogin non ha assolutamente ragione nei confronti di Tichon: Tichon gli si avvicina invece in modo profondamente *dialogico* e comprende la *indefinitezza* della sua intima personalità.

Proprio alla fine del suo cammino artistico Dostoevskij così definisce le caratteristiche del suo realismo, in un suo quaderno di appunti:

«In pieno realismo *trovare l'uomo nell'uomo*... Mi chiamano *psicologo*: *non è vero*, io sono soltanto realista nel *senso più alto*, cioè raffiguro tutte le *profondità dell'anima umana*»¹².

Dovremo tornare più volte a questa stupenda formulazione. Adesso è per noi importante sottolineare in essa tre momenti.

In primo luogo, Dostoevskij si considera realista, e non romantico-soggettivista, racchiuso nel mondo della propria coscienza; il suo *nuovo* compito è «raffigurare tutte le profondità dell'anima umana» ed egli lo risolve «in pieno realismo», cioè vede queste profondità *al di fuori* di sé, nelle anime *altrui*.

In secondo luogo, Dostoevskij ritiene che per risolvere questo *nuovo* compito non basta il realismo nel senso comune della parola, cioè, secondo la nostra terminologia, il realismo monologico, ma occorre un particolare modo di vedere l'«uomo nell'uomo», cioè, «il realismo nel senso più alto».

In terzo luogo, *Dostoevskij nega categoricamente di essere uno psicologo*.

Su quest'ultimo momento dobbiamo soffermarci un po' più particolareggiatamente.

Verso la psicologia a lui contemporanea – sia scientifica, sia letteraria, sia giudiziaria – Dostoevskij aveva un atteggiamento negativo. Egli vedeva in essa un'a *materializzazione* dell'anima che avvilita l'uomo, che teneva in non cale la sua libertà, la sua indefinitezza e quella particolare *indeterminatezza-incompiutezza* che è l'oggetto principale della raffigurazione dostoevskiana: infatti Dostoevskij raffigura sempre l'uomo *sulla soglia* dell'ultima decisione, nel momento di *crisi* e di

rivolgimento incompiuto – e non predeterminabile – della sua anima.

Dostoevskij critica continuamente e decisamente la psicologia meccanicistica, sia a la sua linea pragmatica, fondata sui concetti di *naturalità* e di *utilità*, sia, in particolare, la sua linea fisiologica, che riduce la psicologia a fisiologia. Egli la deride anche nei romanzi. Ricordiamo se non altro le «protuberanze del cervello» nella spiegazione data da Lebezjatnikov della crisi spirituale di Katerin a Ivanovna (*Delitto e castigo*) o la trasformazione del nome di Claude Bernard in simbolo offensivo di liberazione dell'uomo dalla responsabilità – il «bernard» di Miten'ka Karamazov (*I fratelli Karamazov*).

Ma particolarmente indicativa per la comprensione della posizione artistica di Dostoevskij è la sua critica della psicologia *giudiziaria*, che nel migliore dei casi è un «bastone a doppio uso», cioè ammette con eguale verosimiglianza l'accettazione di decisioni che si escludono a vicenda, e nel peggiore dei casi una menzogna che avvilisce l'uomo.

In *Delitto e castigo* l'ottimo investigatore Porfirij Petrovič – è lui che chiama appunto la psicologia «bastone a doppio uso» – si fa guidare non da essa, cioè non dalla psicologia giudiziaria, ma da una particolare *intuizione dialogica*, che è quella che gli permette di penetrare nell'animo incompiuto e irrisolto di Raskol'nikov. I tre incontri di Porfirij con Raskol'nikov non sono affatto dei comuni interrogatori giudiziari; e non perché essi non si svolgono «secondo le formalità d'uso» (cosa che Porfirij sottolinea continuamente), ma perché essi violano le basi stesse del tradizionale rapporto psicologico tra inquirente e reo (cosa che sottolinea Dostoevskij). Tutti e tre gli incontri di Porfirij con Raskol'nikov sono autentici e splendidi dialoghi polifonici.

Il quadro più preciso e approfondito di una falsa psicologia applicata nella pratica è dato dalle scene dell'istruttoria preliminare e del processo contro Dmitrij nei *Fratelli Karamazov*. Investigatore, giudici, procuratore, difensore e periti sono tutti parimenti incapaci sia pure di avvicinarsi al nucleo incompiuto e irrisolto della personalità di Dmitrij, che in sostanza per tutta la vita sta sulla soglia di grandi decisioni e crisi interiori. In luogo di questo nucleo vivo e sempre crescente di nuova vita, essi suppongono chi sa quale *determinatezza bella e pronta*, «normalmente» e «naturalmente» *predeterminata* in tutte le sue parole ed atti da «leggi psicologiche». Tutti quelli che giudicano Dmitrij sono privi di un autentico rapporto dialogico con lui, d'una penetrazione dialogica nel nucleo incompiuto della sua persona. Essi cercano e vedono in lui soltanto una *determinatezza reificata*, fattuale di emozioni e azioni che essi riportano sotto concetti e schemi già determinati. L'autentico Dmitrij resta al di fuori del loro giudizio (si giudicherà lui da solo).

Ecco perché Dostoevskij non si riteneva psicologo in nessun senso. Per noi è importante, naturalmente, non l'aspetto filosofico-teorico della sua critica in se stesso: esso non può soddisfarci e pecca soprattutto di incomprensione della dialettica di libertà e necessità negli atti e nella coscienza dell'uomo¹³. Per noi è importante qui la direzione della sua attenzione artistica e la nuova *forma* con cui egli vede artisticamente l'uomo interiore.

A questo punto è opportuno sottolineare che lo spirito di tutta l'opera di Dostoevskij, sia dal lato della sua forma, sia da quello del *contenuto*, è dato dalla lotta contro la *reificazione* dell'uomo, dei rapporti umani e di tutti i valori umani nelle condizioni del capitalismo. Dostoevskij, è vero, non comprendeva con piena chiarezza le radici economiche profonde della reificazione; egli, per quanto sappiamo, non ha mai usato il termine «reificazione», ma proprio questo termine esprime meglio di ogni altro il senso profondo della sua lotta in difesa dell'uomo.

Dostoevskij seppe vedere con enorme acutezza la penetrazione di questa svalorizzazione reificante dell'uomo in tutti i pori della vita contemporanea nei fondamenti stessi del pensiero umano. Nella sua critica di questo pensiero reificante egli a volte «ha confuso gli indirizzi sociali», secondo l'acuta espressione di V. Ermilov¹⁴, accusandone, ad esempio, tutti i rappresentanti dell'indirizzo democratico-rivoluzionario e del socialismo occidentale, che egli riteneva fossero il portato dello spirito capitalistico. Ma, ripetiamo, per noi è qui importante non il lato astrattamente teorico né quello pubblicistico della sua critica, ma il *significato* liberatore e dereificante che ha la sua

forma artistica.

La nuova posizione artistica dell'autore rispetto al personaggio del romanzo polifonico di Dostoevskij è, dunque, la *posizione dialogica seriamente realizzata e condotta fino alla fine* che afferma l'autonomia, l'interiore libertà, l'indefinitezza e l'incompiutezza del personaggio. Per l'autore il personaggio non è «egli» e non è «io», ma un pienamente valido «tu», cioè un altro «io» estraneo dotato di pieni diritti («i»). L'eroe è il soggetto di un atteggiamento dialogico serio, *vero*, e non retoricamente *recitato* o letterariamente *convenzionale*. E questo dialogo – il «grande dialogo» del romanzo nel suo complesso – si svolge non nel passato, ma ora, cioè nel *presente* processo creativo¹⁵. Non è lo stenogramma di un dialogo *terminato*, da cui l'autore è già uscito e al di sopra del quale egli ora si trova come su una posizione più alta e decisiva: infatti ciò trasformerebbe subito il dialogo vero e incompiuto in una oggettiva e compiuta *figura di dialogo*, comune ad ogni romanzo monologico; tali sono ad esempio i dialoghi in Turgenev, Goncharov, Tolstoj, eccetera: questi, naturalmente non sono stenogrammi, ma oggettive figure di dialoghi artisticamente elaborate.

L'atteggiamento dialogico verso il personaggio è attuato da Dostoevskij nel momento del processo creativo e nel momento del suo componimento, rientra nel suo disegno e, quindi, rimane anche nel romanzo finito come un momento costitutivo necessario della sua forma.

La parola dell'autore sul personaggio è organizzata nei romanzi di Dostoevskij come *parola su qualcuno che è presente*, che ascolta l'autore ed è *in grado di rispondergli*. Una tale organizzazione della parola dell'autore nelle opere di Dostoevskij non è un procedimento convenzionale, ma la posizione *ultima* non convenzionale dell'autore. Nel quinto capitolo ci sforzeremo di dimostrare che anche l'originalità dello stile linguistico di Dostoevskij è determinata proprio dall'importanza fondamentale che tale parola dialogicamente atteggiata ha nel suo stile e dal ruolo insignificante che vi ha invece la parola monologicamente conclusa e che non aspetta risposta.

Nel disegno di Dostoevskij il personaggio è portatore di una parola pienamente valida, e non oggetto muto e senza voce della parola dell'autore. Il disegno dell'autore circa il personaggio è *disegno circa la parola*. Perciò anche la parola dell'autore circa il personaggio è *parola circa la parola*. Essa è orientata sul personaggio come sulla parola e perciò *dialogicamente rivolta ad esso*. L'autore parla in tutta la struttura del suo romanzo non *del* personaggio ma *col* personaggio.

E non può essere altrimenti: solo un orientamento dialogico, compartecipe prende sul serio la parola altrui ed è capace di accostarsi ad essa come a una posizione semantica, come ad un altro punto di vista. Solo con un'interiore impostazione dialogica la mia parola si trova a più stretto contatto con la parola altrui, ma al tempo stesso non si confonde con essa, non la ingloba e non dissolve in sé la sua significatività, cioè, ne conserva pienamente l'autonomia come parola. Conservare la distanza in un intenso contatto semantico è cosa tutt'altro che facile. Ma la di stanza rientra nel disegno dell'autore, poiché solo essa assicura il puro oggettivismo della raffigurazione del personaggio.

L'autocoscienza, come elemento dominante della costruzione del personaggio, richiede la creazione di una atmosfera artistica tale che permetta alla sua parola di rivelarsi e di autochiarirsi. Nessun elemento di una tale atmosfera può essere neutrale: tutto deve toccare il personaggio nel vivo, provocarlo, stuzzicarlo, perfino polemizzare con lui e irridarlo, tutto deve essere rivolto verso il personaggio, indirizzato a lui, tutto deve essere sentito come *parola su uno che è presente*, e non parola che riguarda un assente, come parola di «seconda» e non di «terza» persona. Il punto di vista semantico del «terzo», nell'ambito del quale si crea una figura stabile del personaggio, romperebbe questa atmosfera, perciò essa non rientra nel mondo creativo di Dostoevskij; non perché, quindi, essa gli sia inaccessibile (a causa, per esempio, dell'autobiografismo dei personaggi o dell'eccezionale polemicità dell'autore), ma perché esso non rientra nel suo disegno creativo. Il disegno richiede l'assoluta dialogizzazione di tutti gli elementi della costruzione. Di qui anche quella apparente nervosità, quella estrema irritazione e inquietudine che domina l'atmosfera dei romanzi di Dostoevskij, che cela allo sguardo superficiale il sottilissimo calcolo artistico, la calibratura e la

necessità di ogni tono, di ogni accento, di ogni improvvisa svolta degli avvenimenti, di ogni scandalo, di ogni eccentricità. Solo alla luce di questo compito artistico si possono comprendere le vere funzioni di certi elementi compositivi quali il narratore e il suo tono, il dialogo scenico, le particolarità della narrazione per bocca dell'autore (là dove c'è), eccetera.

Tale è la relativa autonomia dei personaggi nell'ambito del disegno creativo di Dostoevskij. Qui noi dobbiamo mettere in guardia da un possibile equivoco. Può sembrare che l'autonomia del personaggio contraddica al fatto che egli è interamente dato solo come momento dell'opera artistica e, quindi, è tutto creato dall'autore, dal principio alla fine. Una siffatta contraddizione in effetti non esiste. La libertà dei personaggi, è da noi affermata nei limiti del disegno artistico, e in questo senso essa è creata allo stesso modo come la non libertà della figura-personaggio. Ma creare non significa inventare di sana pianta. Ogni creazione è vincolata sia a proprie leggi sia alle leggi di quel materiale sul quale essa opera. Qualsiasi creazione è determinata dalla sua materia e dalla struttura di questa, e pertanto non ammette arbitrio e in sostanza non inventa nulla, ma rivela semplicemente ciò che è dato nella materia stessa. Si può giungere a un pensiero esatto, ma in questo pensiero c'è una sua logica, e perciò non lo si può inventare, cioè crearlo da capo a fondo. Così pure non si inventa nemmeno un'immagine artistica, quale che essa sia, poiché anche in essa vi è una sua logica artistica, una sua legge regolatrice. Se ci si è posto un determinato compito, occorre sottomettersi alle leggi che lo regolano.

Anche il personaggio di Dostoevskij non è inventato, come non è inventato il personaggio del romanzo realistico, come non è inventato il personaggio romantico, come non è inventato il personaggio dei classicisti. Eppure ciascuno ha le sue leggi, la sua logica, che rientra nell'ambito della volontà artistica dell'autore, ma non può essere violata ad arbitrio dell'autore. Scelto il personaggio e scelta la dominante della sua raffigurazione, l'autore è ormai legato alla logica interna di ciò che ha scelto, logica che egli appunto deve metter in luce nella sua raffigurazione. La logica dell'autocoscienza ammette soltanto determinati metodi artistici per rivelarla e raffigurarla. La si può rivelare e raffigurare solo interrogando e provocando, non dandole una immagine che la predetermini e la definisca compiutamente. Una tale immagine non sussume proprio quello che l'autore si dà come materia.

Così, la libertà del personaggio è un momento del disegno dell'autore. La parola del personaggio è creata dall'autore, ma creata in modo che essa può fino all'ultimo dispiegare la sua interna logica e autonomia come *parola altrui*, come parola del *personaggio stesso*. Quindi essa fuoriesce non dal disegno dell'autore, ma solo dall'orizzonte monologico dell'autore. Ma è proprio la rottura di questo orizzonte che rientra nel disegno di Dostoevskij.

Nel suo libro *O jazyke chudožestvennoj literatury* [Sul linguaggio letterario]¹⁶ V. V. Vinogradov cita il progetto molto interessante, quasi *polifonico*, di un romanzo incompiuto di N. G. Cernyshevskij. Egli lo porta come esempio di aspirazione a costruire nel modo più obiettivo la *figura dell'autore*. Il romanzo di Cernyshevskij aveva in manoscritto più titoli, uno dei quali era *Perl sozdonija* [La perla della creazione]. Nella prefazione al romanzo, Cernyshevskij così espone l'essenza del suo pensiero: «Scrivere un romanzo senza che si parli d'amore – senza alcun personaggio femminile – è una cosa molto difficile. Ma io sentivo l'esigenza di provare le mie forze in una impresa ancora più difficile: scrivere un romanzo puramente obiettivo, nel quale non vi fosse nessuna traccia non solo dei miei rapporti personali, ma nemmeno delle mie personali simpatie. Nella letteratura russa non c'è nessun romanzo del genere. L'Onegin, Un eroe del nostro tempo sono opere chiaramente soggettive; nelle Anime morte non c'è un ritratto personale dell'autore o di persone a lui note, ma pure sono introdotte le simpatie personali dell'autore, e in esse appunto è la forza dell'impressione prodotta da questo romanzo. Mi sembra che per me, uomo di forti e salde convinzioni, la cosa più difficile sarebbe scrivere come scriveva Shakespeare: questi dipinge gli uomini e la vita senza mostrare quel che egli personalmente pensa dei problemi che vengono risolti dai suoi personaggi nel senso che conviene a ciascuno di essi. Otello dice 'sì', Jago dice 'no' – Shakespeare tace, non ha nessuna voglia di esprimere la sua inclinazione o la sua repugnanza per il

'sì' o il 'no'. È chiaro che io parlo della maniera, e non della forza del talento... *Cercate a chi va la mia simpatia o la mia antipatia...* Non lo troverete... Nella stessa *Perla della creazione* ogni proposizione poetica viene esaminata da tutti e quattro i lati: cercate di capire con quale opinione io simpatizzo o non simpatizzo. *Cercate di capire come una concezione si trasformi in un'altra assolutamente dissimile.* Ecco il vero senso del titolo *La perla della creazione* – qui, come in una madreperla, c'è tutto il giuoco dei colori dell'arcobaleno. Ma come in una madreperla, tutte le sfumature non fanno che scivolare, che giocare sullo sfondo di una bianchezza di neve. Perciò riferite al mio romanzo i versi dell'epigrafe:

Wie Schnee, so weiss,
Und kalt, wie Eis, –

e il secondo verso riferitelo a me.

«Bianchezza, come bianchezza di neve – c'è nel mio romanzo, 'ma gelo, come gelo di ghiaccio', nel suo autore... Essere freddo come il ghiaccio, – questo era difficile per me, uomo che ama con molto calore ciò che io amo. Ma ci sono riuscito. Poiché vedo che in me c'è tanta forza di creazione poetica, quanta me ne occorre per essere romanziere... *I miei personaggi sono molto diversi per l'espressione che devono avere le loro figure... Pensate di ogni figura come volete: ciascuna dice di sé: 'la ragione è tutta dalla mia parte', giudicate voi queste pretese che si scontrano. Io non giudico.* Questi personaggi si esaltano l'un l'altro, si disprezzano l'un l'altro, – ma io di questo non mi occupo»¹⁷.

Tale è il pensiero di Cernyshevskij (naturalmente, solo nella misura in cui possiamo farcene un'idea dalla prefazione). Noi vediamo che Cernyshevskij ha toccato qui la forma strutturale sostanzialmente nuova del «romanzo obiettivo», come egli lo chiama. Cernyshevskij stesso sottolinea l'assoluta novità di questa forma («Nella letteratura russa non c'è nessun romanzo del genere») e la contrappone al consueto romanzo «soggettivo» (noi diremmo – monologico).

In che cosa consiste, secondo Cernyshevskij, l'essenza di questa nuova struttura del romanzo? Il punto di vista soggettivo dell'autore non vi deve essere rappresentato: né le simpatie o le antipatie dell'autore, né il suo consenso o dissenso con i singoli protagonisti, né la sua propria posizione ideologica («ciò che egli pensa dei problemi che vengono risolti dai suoi personaggi...»).

Questo non significa, naturalmente, che Cernyshevskij abbia pensato il romanzo senza posizione dell'autore. Un tale romanzo è in generale impossibile. Ha perfetta mente ragione V. V. Vinogradov quando dice a tale proposito: «La tendenza alla riproduzione 'obiettiva' e i diversi metodi di costruzione 'obiettiva' non sono altro che principi particolari, ma correlativi, della *costruzione della figura del l'autore*»¹⁸. Non si tratta della assenza, ma di un *mutamento radicale della posizione dell'autore*, ed anzi lo stesso Cernyshevskij sottolinea che questa nuova posizione è assai più difficile della solita e presuppone una enorme «forza di creazione poetica».

Questa nuova posizione «obiettiva» dell'autore (che Cernyshevskij trova attuata solo in Shakespeare) permette ai punti di vista dei protagonisti di rivelarsi in tutta la loro pienezza e indipendenza. Ogni personaggio *liberamente* (senza intervento dell'autore) rivela e fonda il suo buon diritto: «Ciascuno dice di sé: 'la ragione è tutta dalla mia parte, – giudicate voi queste pretese che si scontrano. Io non giudico».

È appunto in questa *libertà di autorivelazione dei punti di vista altrui* senza l'intervento dei giudizi dell'autore che Cernyshevskij vede il principale vantaggio della nuova forma «obiettiva» del romanzo. Sottolineiamo che Cernyshevskij non vedeva in questo nessun tradimento delle «sue forti e salde convinzioni». E così possiamo dire che Cernyshevskij ha colto pressoché nel vivo l'idea della polifonia.

Per di più Cernyshevskij si avvicina qui al contrappunto, e alla «figura dell'idea». «Cercate di capire – egli dice – *come una concezione si trasformi in un'altra assolutamente dissimile.* Ecco il vero senso del titolo *La perla della creazione* – qui, *come in una madreperla, è tutto il gioco dei colori dell'arcobaleno*». Questa, in sostanza, è una magnifica definizione figurata del contrappunto in letteratura.

Questa è l'interessante concezione della nuova struttura del romanzo in un contemporaneo di Dostoevskij che al pari di lui aveva sentito acutamente l'eccezionale polifonia della sua epoca. Per la verità questa concezione non può essere chiamata polifonica nel senso pieno di questa parola. La nuova posizione dell'autore vi era caratterizzata prevalentemente in modo negativo, come assenza della solita soggettività dell'autore. Non c'è alcun accenno all'attività dialogica dell'autore, senza la quale la nuova posizione dell'autore è inattuabile. Ma comunque Cernyshevskij ha sentito chiaramente l'esigenza di uscire dai limiti della dominante forma monologica del romanzo.

Qui è opportuno sottolineare ancora una volta *l'attività positiva* della nuova posizione dell'autore nel romanzo polifonico. Sarebbe assurdo pensare che nei romanzi di Dostoevskij la coscienza dell'autore non venga affatto espressa. La coscienza del creatore del romanzo polifonico è presente costantemente e dappertutto in questo romanzo ed è in esso sommamente attiva. Ma la funzione di questa coscienza e le forme della sua attività sono altre da quelle presenti nel romanzo monologico: la coscienza dell'autore non trasforma le altre coscienze (cioè le coscienze dei protagonisti) in oggetti e non da loro determinazioni definitive dall'esterno. Essa sente accanto a sé e dinanzi a sé le coscienze altrui dotate di pari diritti, egualmente infinite e incompiute come essa stessa. Riflette e riproduce non un mondo di oggetti, ma appunto queste coscienze altrui con i loro mondi, le riproduce nella loro vera *incompiutezza* (giacché è appunto in questa la loro essenza).

Ma le coscienze altrui non si possono contemplare, analizzare, definire come oggetti, come cose – con esse si può solo *entrare in rapporto dialogico*. Pensare ad esse significa *parlare con esse, altrimenti esse voltano subito verso di noi la loro faccia obiettiva*: tacciono, si nascondono e si irrigidiscono in forme obiettive compiute. All'autore del romanzo polifonico si richiede una enorme e intensissima attività dialogica: non appena questa si affievolisce, i protagonisti cominciano a irrigidirsi e a oggettivarsi, e nel romanzo appaiono brani di vita formulati monologicamente. Tali brani, staccati dal disegno polifonico, si possono trovare in tutti i romanzi di Dostoevskij, ma, certo, non sono essi a determinare il carattere di tutto il complesso.

All'autore del romanzo polifonico si richiede non di rinunciare a se stesso e alla sua coscienza, ma di allargare, di approfondire e riformare straordinariamente questa coscienza (certo, in una direzione determinata) affinché essa possa accogliere coscienze altrui dotate di pieni diritti. Questa impresa era molto difficile e fuori del comune (cosa che, evidentemente, comprendeva bene anche Cernyshevskij, quando avanzava la sua idea di «romanzo obiettivo»). Ma ciò era indispensabile per la riproduzione artistica della natura polifonica della vita stessa.

Ogni *vero* lettore di Dostoevskij, che recepisca i suoi romanzi non sul piano monologico, ma sapendo elevarsi alla nuova posizione attribuita all'autore da Dostoevskij, sente questo particolare allargamento attivo della sua coscienza, ma non solo nel senso di acquisizione di nuovi oggetti (tipi umani, caratteri, fenomeni naturali e sociali), ma anzitutto nel senso di una particolare relazione dialogica, mai sperimentata prima, con coscienze altrui dotate di pieni diritti, e di una attiva penetrazione dialogica nelle infinite profondità dell'uomo.

L'attività definitoria dell'autore del romanzo monologico si manifesta in particolare anche nel fatto che egli getta un'ombra obiettiva su ogni punto di vista che egli stesso non condivide, in questa o quella misura lo oggettivizza. A differenza di ciò, l'attività dell'autore in Dostoevskij si manifesta nel portare ciascuno dei punti di vista in contrasto fino alla massima forza e profondità, fino al limite estremo della persuasività. Egli si sforza di rivelare e di dispiegare tutte le possibilità interpretative racchiuse in un dato punto di vista (come abbiamo visto, a ciò tende anche Cernyshevskij nel suo *La perla della creazione*). Dostoevskij sapeva far questo con forza eccezionale, e questa capacità di approfondire il pensiero altrui è possibile solo sulla base di un rapporto dialogico con le coscienze altrui, con il punto di vista altrui.

Non riteniamo necessario sottolineare che il metodo polifonico non ha nulla in comune con il relativismo (né con il dogmatismo). Va detto che sia il relativismo che il dogmatismo escludono identicamente ogni contrasto di opinioni, ogni vero dialogo, rendendolo o inutile (relativismo), o

impossibile (dogmatismo). La polifonia invece, come metodo artistico, è assolutamente su un altro piano.

La posizione nuova dell'autore del romanzo polifonico può essere chiarita mediante il suo concreto rapporto con la posizione monologica chiaramente espressa di un'opera qualsiasi.

Ci soffermeremo ad analizzare brevemente dal punto di vista che ci interessa il racconto di L. Tolstoj *Tre morti*. Quest'opera di piccole proporzioni, ma costruita su tre piani, è assai caratteristica della maniera monologica di L. Tolstoj.

Nel racconto sono raffigurate tre diverse morti: quella di una ricca signora, di un postiglione e di un albero. Tolstoj fa qui della morte il risultato della vita, che illumina la vita stessa, il punto migliore per comprendere e valutare tutta la vita nel suo complesso. Perciò si può dire che nel racconto sono raffigurate, in sostanza, tre vite pienamente compiute nel loro senso e nel loro valore. Eppure queste tre vite e i tre piani da esse determinati nel racconto di Tolstoj sono *interamente chiuse e non si conoscono a vicenda*. Tra di loro vi è soltanto un legame puramente esterno e pragmatico, necessario per l'unità compositivo-narrativa del racconto: il postiglione Serega, che trasporta una ricca signora ammalata, prende, nella misera izba dove sta morendo un suo collega, gli stivali di questo (che ormai non servono più al moribondo), e poi, dopo la morte del postiglione, abbatte nel bosco un albero per farne una croce da mettere sulla sua tomba. In tal modo tre vite e tre morti risultano esteriormente collegate. Ma un legame interno, *un legame tra le coscienze*, qui non c'è. La signora morente non sa nulla della vita e della morte del postiglione e dell'albero, che non rientrano nel suo orizzonte e nella sua coscienza. E nella coscienza del postiglione non rientrano né la signora, né l'albero. La vita e la morte di tutti e tre i personaggi con i loro microcosmi si trovano insieme in un unico mondo oggettivo e persino si toccano in esso *esternamente*, ma non sanno nulla l'uno dell'altro e non si riflettono l'uno nell'altro. Sono chiusi e sordi, non si sentono e non si rispondono l'un l'altro. Tra loro non vi è né vi può essere alcun rapporto dialogico. Non disputano e non concordano.

Ma tutti e tre questi personaggi con i loro chiusi microcosmi sono uniti, confrontati e reciprocamente intesi nell'unico orizzonte e nell'unica coscienza che li comprende tutti, nell'orizzonte e nella coscienza *dell'autore*. Lui, l'autore, sa tutto di loro, confronta, contrappone e valuta tutte e tre le vite e tutte e tre le morti. Tutte e tre le vite, tutte e tre le morti si illuminano reciproca mente, ma solo per l'autore, che si trova *al di fuori* di loro e si serve della sua *esternità* per la loro definitiva comprensione e determinazione. L'orizzonte dell'autore, che comprende in sé i personaggi, possiede in confronto all'orizzonte di questi un vantaggio enorme e sostanziale. La signora vede e comprende solo il suo piccolo mondo, la sua vita e la sua morte, non sospetta nemmeno la possibilità di una vita e di una morte come quelle del postiglione e dell'albero. Perciò essa non può comprendere e valutare tutta la *falsità* della sua vita e della sua morte: essa non ha per questo nessuno sfondo dialogizzante. Neppure il postiglione può comprendere e valutare la saggezza e la verità della sua vita e della sua morte. Tutto ciò si rivela solo al più vasto orizzonte dell'autore. L'albero, naturalmente, per la sua stessa natura non è capace di comprendere la saggezza e la bellezza della sua morte: lo fa per lui l'autore.

In tal modo, il senso totale determinante della vita e della morte di ogni personaggio si rivela solo nell'orizzonte dell'autore e solo grazie alla superiorità di questo orizzonte su quello di ciascuno dei personaggi, cioè grazie al fatto che il personaggio stesso non può né vedere né capire. In questo è la funzione monologica decisiva della maggiore ampiezza di orizzonte dell'autore.

Tra i personaggi e i loro mondi, come abbiamo visto, non vi sono rapporti dialogici. Ma neppure l'autore ha con essi un rapporto dialogico. La posizione dialogica nei confronti dei personaggi è estranea a Tolstoj. Il suo punto di vista sul personaggio, egli non lo porta, e per principio non può portarlo, fino alla coscienza del personaggio, e il personaggio non può rispondervi. L'ultimo decisivo giudizio o dato dall'autore sul personaggio nell'opera monologica è per sua stessa natura un

giudizio *esterno*, che non presuppone e non tiene conto della possibile risposta a questo giudizio da parte del personaggio stesso. Al personaggio non è data l'ultima parola. Egli non può rompere la rigida armatura, che lo conchiude, del giudizio esterno dell'autore. L'atteggiamento dell'autore non incontra una opposizione interna dialogica da parte del personaggio.

La coscienza e la parola dell'autore, di L. Tolstoj, non è mai rivolta al personaggio, non gli fa domande e non attende da lui risposta. L'autore non discute col suo personaggio, né si dichiara d'accordo con lui. Non parla con lui, ma di lui. L'ultima parola spetta all'autore ed è fondata su ciò che il personaggio non vede e non comprende, che è posto al di fuori della sua coscienza, e non può mai incontrarsi con la parola del personaggio sullo stesso piano dialogico.

Il mondo esteriore nel quale vivono e muoiono i personaggi del racconto è il *mondo dell'autore*, oggettivo rispetto alle coscienze di tutti i personaggi. Tutto in esso è visto e rappresentato nell'orizzonte dell'autore, orizzonte che tutto comprende e tutto sa. Così il mondo della signora – la sua casa, la sua mobilia, i parenti con le loro emozioni, i medici e così via – è rappresentato dal punto di vista dell'autore, e non come lo vede e lo vive la stessa signora (nonostante che, tuttavia, leggendo il racconto, noi capiamo perfettamente anche la *visione soggettiva* che ella ha di questo mondo). Così il mondo del postiglione (l'izba, la stufa, la cuoca, eccetera), così il mondo dell'albero (la natura, il bosco), tutto ciò, come il mondo della signora, sono parti di un solo mondo oggettivo, viste e raffigurate *dall'unico e solo punto di vista dell'autore*. L'orizzonte dell'autore non interseca e non incontra mai dialogicamente l'orizzonte – visione dei personaggi, la parola dell'autore non sente mai l'opposizione di un'eventuale parola del personaggio, che illumini diversamente, a suo modo, cioè dal punto di vista della propria verità, la medesima materia. Il punto di vista dell'autore non può incontrarsi con il punto di vista del personaggio sullo stesso piano, ad uno stesso li vello. Il punto di vista del personaggio (là dove esso è messo in luce dall'autore) è sempre un oggetto per il punto di vista dell'autore.

In tal modo, nonostante i diversi piani del racconto di Tolstoj, non vi è in esso né polifonia, né contrappunto (nel nostro senso). Qui vi è solo *un unico soggetto conoscente*, tutti gli altri sono soltanto *oggetti* della sua conoscenza. Qui non è possibile un rapporto *dialogico* tra l'autore e i suoi personaggi e perciò non vi è *grande dialogo* nel quale siano presenti a parità di diritti i personaggi e l'autore, ma vi sono solo dialoghi oggettivi dei personaggi espressi compositivamente all'interno dell'orizzonte dell'autore.

La posizione monologica di L. Tolstoj nel racconto citato appare molto chiaramente e con grande *evidenza esteriore*. Appunto per questo noi abbiamo scelto questo racconto. Nei romanzi di Tolstoj e nei suoi racconti lunghi le cose, naturalmente, stanno in modo più complesso.

I principali personaggi dei romanzi e i loro mondi non sono chiusi né sordi l'un verso l'altro, ma si intersecano e si intrecciano con grande varietà. Gli eroi sanno l'uno dell'altro, si scambiano le loro «verità», disputano o concordano, dialogano tra loro (anche sulle questioni ultime, riguardanti la concezione del mondo). Personaggi come Andrej Bolkonskij, Pierre Bezuchov, Levin e Nechljudov hanno propri orizzonti assai sviluppati, che a volte *quasi* coincidono con quello dell'autore (cioè l'autore a volte sembra osservare il mondo con i loro occhi), le loro voci a volte *quasi* si fondono con la voce dell'autore. Ma nessuno di loro si trova sullo stesso piano con la parola dell'autore e con la verità dell'autore, e con nessuno di essi l'autore entra in un rapporto dialogico. Tutti, con i loro orizzonti, con le loro verità, con le loro ricerche e discussioni, sono inclusi nella totalità *monolitico-monologica*, che li determina compiutamente, del romanzo, che non è mai in Tolstoj un «grande dialogo», come è in Dostoevskij. Tutti gli anelli e gli elementi determinanti di questa totalità monologica si trovano nella zona di vantaggio dell'autore, nella zona per principio inaccessibile alle coscienze degli eroi.

Ma passiamo a Dostoevskij. Come apparirebbero le «tre morti», se le avesse scritte Dostoevskij (facciamo per un momento una così strana ipotesi), cioè se esse fossero state costruite alla maniera polifonica?

Anzitutto Dostoevskij avrebbe fatto sì che questi tre piani si riflettessero l'uno nell'altro, li avrebbe collegati in un rapporto dialogico. Egli avrebbe immesso la vita e la morte del postiglione e dell'albero nell'orizzonte e nella coscienza della signora, e la vita della signora nell'orizzonte e nella coscienza del postiglione. Egli avrebbe fatto sì che i suoi eroi vedessero e sapessero tutta la realtà che l'autore vede e sa. Egli non avrebbe lasciato per sé alcun *reale* vantaggio (dal punto di vista della verità ricercata). La verità della signora e la verità del postiglione egli le avrebbe messe l'una di fronte all'altra e le avrebbe fatte incontrare dialogicamente (non necessariamente, certo, in dialoghi diretti espressi nella composizione) ed egli stesso avrebbe occupato riguardo a loro una posizione dialogica, in piena parità. Tutta l'opera sarebbe stata costruita come un grande dialogo, e l'autore sarebbe stato organizzatore e partecipe di questo dialogo, senza lasciare per sé l'ultima parola, cioè avrebbe espresso nella sua opera la natura dialogica della stessa vita umana e dello stesso pensiero umano. E nelle parole del racconto avrebbero risuonato non solo le pure *intonazioni dell'auto re*, ma anche le intonazioni della signora e del postiglione, cioè le parole sarebbero state a due voci, in ogni parola avrebbero risuonato il contrasto (microdialogo) e si sarebbero sentiti gli echi del grande dialogo.

Naturalmente Dostoevskij non avrebbe mai rappresentato le tre *morti*: nel suo mondo, in cui l'elemento dominante della figura dell'uomo è l'autocoscienza, e l'avvenimento principale è l'interazione di coscienze pienamente capaci, la morte non può avere alcun significato che compia e illumini la vita. La morte nel senso tolstojano manca assolutamente nel mondo di Dostoevskij¹⁹ Dostoevskij avrebbe rappresentato non la morte dei suoi eroi, ma le *crisi* e le *fratture* della loro vita, cioè avrebbe raffigurato la loro vita *sulla soglia estrema*. E i suoi eroi sarebbero rimasti interiormente *incompiuti* (infatti l'autocoscienza non può compiersi *dall'esterno*). Tale sarebbe stata la maniera polifonica del racconto.

Dostoevskij non lascia mai nulla di reale oltre i confini della coscienza dei suoi personaggi principali (cioè di quei personaggi che partecipano in piena parità ai grandi dialoghi dei suoi romanzi); egli li fa entrare in contatto dialogico con tutto il reale che è presente nel mondo dei suoi romanzi. Ogni *verità* altrui, presentata in un qualsiasi romanzo, è portata invariabilmente *nell'orizzonte dialogico* di tutti gli altri personaggi principali del romanzo dato. Ivan Karamazov, per esempio, conosce e comprende e la verità di Zosima e la verità di Dmitrij, e la verità di Alëša e la «verità» del suo lussuoso padre, Fedor Pavlovič. Tutte queste verità e comprende anche Dmitrij, e le comprende perfettamente anche Alëša. Nei *Demoni* non vi è nessuna idea che non trovi una eco dialogica nella coscienza di Stavrogin.

Per sé Dostoevskij non lascia mai un reale vantaggio *semantico*, ma solo quel minimo necessario di vantaggio pragmatico, puramente *informativo*, che è indispensabile per la conduzione del racconto. Infatti la presenza nell'autore di un reale vantaggio semantico trasformerebbe il grande dialogo del romanzo in un dialogo oggettuale e compiuto o in un dialogo recitato retoricamente.

Citiamo dei brani del primo grande monologo interiore di Raskol'nikov (all'inizio del romanzo *Delitto e castigo*); si tratta della decisione di Dunechka di sposare Luzin:

«'... È chiaro che nessun altro è qui in ballo, e in prima linea, se non Rodion Romanovič Raskol'nikov. E come no? Lei può costruire la sua fortuna, mantenerlo all' università, farlo diventar socio di un'azienda, assicurare tutto il suo avvenire; in seguito egli sarà magari un riccone, un uomo onorato e stimato, e forse terminerà la sua vita addirittura nella gloria! E la madre? Ma Rodja, l'adorato Rodja, è il primogenito! E come si farebbe, per un simile primogenito, a non sacrificare sì a pure una simile figlia? O anime care e ingiuste! Macché: saremmo anche capaci di adattarci alla sorte di Sonechka! Sonechka, Sonechka Marmeladova, l'eterna Sonechka, da quando mondo è mondo! E il sacrificio, il sacrificio, l'hanno misurato tutt'e due per intero? Sì? Non è superiore alle forze? È utile? È ragionevole? Lo sapete, Dunechka, che la sorte di Sonja non è per nulla peggiore di una vita in comune col signor Luzin? 'Amore non ce ne può essere', scrive la mamma. E se, oltre al l'amore, anche rispetto non ci potesse essere, ma, al contrario, già ci fosse repulsione, disprezzo,

disgusto, che sarebbe allora? Ne verrebbe dunque che anche allora sarebbe necessario 'osservare la pulizia'. Non è così forse? Lo capite, lo capite voi cosa significhi questa pulizia? Capite che la pulizia di Luzin è la stessa cosa della pulizia di Sonechka, ma forse anche peggiore, più schifosa, più abietta, perché voi, Dunechka, avete pur sempre di mira degli agi superflui, mentre in quel caso si tratta puramente e semplicemente di non morir di fame? 'Costa cara, cara Dunechka, questa pulizia!' E se poi la cosa fosse superiore alle vostre forze, se vi pentiste? Quanto dolore, quanta tristezza, quante maledizioni e lacrime celate a tutti, perché siete forse voi Marfa Petrovna? E che sarebbe allora della mamma? Già adesso è inquieta e si cruccia; ma allora, quando vedesse tutto chiaramente? Ed io?... Ma, in verità, a me ci avete pensato? Non lo voglio il vostro sacrificio, Dunechka, non lo voglio, mamma! Questo non succederà, finché sarò vivo, non succederà, non succederà! Non accetto!

.....
«Oppure rinunciare alla vita addirittura! – esclamò ad un tratto nella sua esaltazione, – accettare docilmente il destino così com'è, una volta per sempre, e soffocare in se stesso tutto, rinunciare a ogni diritto di agire, di vivere e di amare!»

«Lo capite, lo capite, egregio signore, che cosa vuol dire non saper più dove andar e? – gli venne a un tratto in mente la domanda fattagli il giorno prima da Marmeladov; – bisogna pure che ogni uomo possa andar da qualcuno...»²⁰.

Questo monologo interiore, come abbiamo detto, si svolge proprio all'inizio, al secondo giorno dell'azione del romanzo, prima che venga presa la decisione definitiva di uccidere la vecchia. Raskol'nikov ha appena ricevuto una lettera particolareggiata della madre con la storia di Dunja e Svidrigajlov e con la comunicazione della richiesta di matrimonio di Luzin. E alla vigilia Raskol'nikov ha incontrato Marmeladov, e da lui ha saputo tutta la storia di Sonja. E così tutti questi che saranno i personaggi principali del romanzo si sono già riflessi nella coscienza di Raskol'nikov, sono già entrati nel suo monologo interiore assolutamente dialogizzato, vi sono entrati con le loro «verità», con le loro posizioni nella vita, ed egli ha iniziato con essi un dialogo interiore intenso ed essenziale, un dialogo che riguarda i problemi ultimi e le decisioni ultime della vita. Egli fin dall'inizio sa tutto, calcola tutto e prevede. Egli è già entrato in contatto dialogico con tutta la vita che lo circonda.

Il monologo interiore dialogizzato di Raskol'nikov, di cui abbiamo citato i brani è uno stupendo esempio di *microdialogo*; tutte le parole sono in esso a due voci, in ognuna di esse si svolge un contrasto di voci. Infatti all'inizio del brano Raskol'nikov ricostruisce le parole di Dunja con le sue intonazioni di apprezzamento e di persuasione, e alle intonazioni di lei sovrappone le proprie intonazioni, ironiche, sdegnate, ammonitrici, cioè in queste parole risuonano contemporaneamente due voci: quella di Raskol'nikov e quella di Dunja. Nelle parole seguenti («Ma Rodja, l'adorato Rodja è il primogenito!...» eccetera) risuona già la voce della madre con le sue intonazioni di amore e di dolcezza, e contemporaneamente la voce di Raskol'nikov con intonazioni di amara ironia, di sdegno (abnegazione) e di doloroso amore corrisposto. Più oltre nelle parole di Raskol'nikov sentiamo anche la voce di Sonja e quella di Marmeladov. Il dialogo è penetrato all'interno di ogni parola, suscitando in essa lotta e interferenza di voci. Questo è il microdialogo.

Così fin dall'inizio del romanzo risuonano insieme tutte le voci principali del grande dialogo. Queste voci non sono chiuse né sorde l'una verso l'altra. Esse si ascoltano continuamente a vicenda, si intrecciano e si riflettono reciprocamente (soprattutto nei microdialoghi). E al di fuori di questo dialogo di «verità in lotta tra loro» non si realizza nessun atto reale, nessun pensiero reale dei personaggi principali.

Anche nel corso ulteriore del romanzo tutto ciò che rientra nel suo contenuto – persone, idee, cose – non resta al di fuori della coscienza di Raskol'nikov, ma è contrapposto a lui e in lui riflesso dialogicamente. Tutti i possibili giudizi e punti di vista sulla sua personalità, sul suo carattere, sulle sue idee, sui suoi atti, sono portati alla sua coscienza e a lui contrapposti nei dialoghi con Porfirij,

con Sonja, con Svidrigajlov, Dunja, eccetera. Tutti gli altri modi di veder e il mondo si intersecano con il suo modo di vedere. Tutto ciò che egli vede e osserva – le stamberghe di Pietroburgo e la Pietroburgo monumentale, tutti i suoi incontri casuali e le più piccole avventure –, tutto è attirato nel dialogo, risponde ai suoi interrogativi, gliene pone dei nuovi, lo provoca, contrasta con lui o conferma il suo pensiero. L'autore non lascia per sé nessun reale vantaggio semantico e a parità di diritti con Raskol'nikov entra nel grande dialogo del romanzo nella sua totalità.

Questa è la nuova posizione dell'autore nei confronti del personaggio nel romanzo polifonico di Dostoevskij.

III. L'idea in Dostoevskij

Passiamo al momento successivo della nostra tesi, alla impostazione dell'idea nel mondo artistico di Dostoevskij. L'obiettivo polifonico non è conciliabile con il monoideismo di tipo comune. Nella impostazione dell'idea l'originalità di Dostoevskij apparirà in modo particolarmente chiaro ed evidente. Nella nostra analisi astrarremo dal lato contenutistico delle idee introdotte da Dostoevskij: per noi è importante solo la loro funzione artistica nell'opera.

Il personaggio di Dostoevskij non parla solo di se stesso e della sua più intima cerchia, ma parla del mondo: egli è non solo cosciente, egli è un ideologo.

Ideologo è già anche «l'uomo del sottosuolo», ma dove la creazione ideologica dei personaggi acquista una pienezza di significato è nei romanzi; qui l'idea effettivamente diviene quasi la protagonista dell'opera. Tuttavia anche qui la dominante della rappresentazione del personaggio resta quella di prima: l'autocoscienza.

Per questo la parola sul mondo si fonde con la parola confessoria su se stesso.

La verità sul mondo, secondo Dostoevskij, non è separabile dalla verità della persona.

Le categorie dell'autocoscienza, che hanno determinato la vita di Devushkin, e particolarmente di Goljadkin – l'accettazione e il rifiuto, la rivolta o la conciliazione – divengono ora categorie fondamentali del pensiero sul mondo. Perciò i supremi principi della concezione del mondo fanno tutt'uno con i principi delle più concrete esperienze personali. Così si ottiene quella fusione, così caratteristica di Dostoevskij, di vita personale e concezione del mondo, di ogni più intima esperienza di vita e dell'idea. La vita personale diviene a suo modo disinteressata e essenziale, e il più elevato pensiero ideologico si fa intimamente personale e appassionato.

Questa fusione della parola del personaggio su se stesso con la sua parola ideologica sul mondo eleva straordinariamente la diretta intenzionalità dell'autoenunciazione, rafforza la sua interiore tendenza a opporsi ad ogni conclusione esterna. L'idea aiuta l'autocoscienza ad affermare la propria sovranità nel mondo artistico di Dostoevskij e a trionfare sopra ogni forma neutrale precisa e stabile.

Ma, d'altro canto, anche l'idea può conservare la sua intenzionalità, la sua pienezza di pensiero solo sul terreno dell'autocoscienza in quanto dominante della rappresentazione artistica del personaggio. Nel mondo artistico monologico l'idea, posta sulla bocca del personaggio, raffigurato come immagine precisa e compiuta della realtà, perde inevitabilmente la sua intenzionalità, diventando un momento della realtà, un suo atto predeterminato, allo stesso modo come qualsiasi altra manifestazione del personaggio. È questa l'idea socialmente tipica o individualmente caratteristica, o, infine, semplice gesto intellettuale del personaggio, mimica intellettuale della sua personalità spirituale. L'idea cessa di essere idea e diviene una semplice caratterizzazione artistica. Come tale essa si combina con la figura del personaggio.

Ma se l'idea nel mondo monologico conserva la sua significatività come idea, essa allora inevitabilmente si separa dalla precisa figura del personaggio e artisticamente non si combina più con essa: essa è soltanto posta sulle sue labbra, ma con lo stesso successo potrebbe essere posta anche sulle labbra di qualsiasi altro personaggio. All'autore interessa che una data idea vera sia in generale espressa nel contesto della data opera; chi e quando la esprima lo determinano considerazioni compositive di comodo e di opportunità oppure criteri puramente negativi affinché essa non turbi la verosimiglianza della figura di chi parla. In sé e per sé questa idea non è di nessuno. Il personaggio è soltanto un semplice portatore di questa idea che è fine a se stessa; come idea vera, significativa, essa appartiene tendenzialmente a un impersonale contesto sistematico-monologico, in altre parole alla concezione sistematico-monologica del mondo dell'autore stesso.

Il mondo artistico monologico non conosce pensiero altrui, idea altrui, come materia di raffigurazione. Tutto ciò che è ideologico si scinde in tal modo in due categorie. Certi pensieri – i pensieri veri, significanti – bastano alla coscienza dell'autore, tendono a comporsi nell'unità

meramente semantica della concezione del mondo; siffatti pensieri non si raffigurano, si affermano; questa loro affermatezza trova la sua espressione oggettiva nella loro particolare accentuazione, nella loro particolare posizione nella totalità dell'opera, nella stessa forma linguistico-stilistica della loro enunciazione e in tutta una serie di altri svariati metodi di proporre il pensiero, come pensiero significante, affermato. Noi lo sentiamo sempre nel contesto dell'opera: il pensiero affermato suona sempre in modo diverso dal pensiero non affermato. Gli altri pensieri e idee – non veri o indifferenti dal punto di vista dell'autore, che non rientrano nella sua concezione del mondo – non vengono affermati, ma o vengono negati polemicamente, o perdono la loro diretta significatività e diventano semplici elementi di caratterizzazione, gesti mentali dell'eroe o sue qualità mentali più costanti.

Nel mondo monologico *tertium non datur*: il pensiero o si afferma, o si nega, o semplicemente cessa di essere un pensiero pienamente significativo. Il pensiero non affermato, per entrare nella struttura artistica, deve in generale privarsi della sua significatività, diventare fatto psichico. Per quel che riguarda poi i pensieri polemicamente negati, essi pure non vengono raffigurati, poiché la negazione, qualsiasi forma essa assuma, esclude l'effettiva raffigurazione dell'idea.

Il pensiero altrui negato non rompe il contesto monologico, al contrario, ancor più decisamente e tenacemente viene chiuso nei suoi confini. Il pensiero altrui negato non è capace di creare a fianco di una coscienza un'altra coscienza pienamente valida, se questa negazione rimane negazione puramente teorica di pensiero come tale.

La raffigurazione artistica dell'idea è possibile solo là dove essa mette da parte affermazione o negazione, ma nello stesso tempo non si abbassa a semplice esperienza psichica, priva di diretta significatività. Nel mondo monologico una siffatta impostazione dell'idea è impossibile: essa contraddice agli stessi principi fondamentali di questo mondo. Questi principi fondamentali, poi, vanno ben oltre i limiti di una sola creazione artistica; essi sono i principi di tutta la cultura ideologica dell'epoca moderna. Ma quali sono questi principi?

I principi del monologismo ideologico hanno avuto la loro espressione più chiara e teoricamente evidente nella filosofia idealistica. Il principio monistico, cioè l'affermazione dell'unità *dell'essere*, si trasforma nell'idealismo in principio dell'unità della *coscienza*.

A noi interessa, qui, naturalmente, non l'aspetto filosofico della questione, ma una certa particolarità ideologica generale che si è manifestata appunto in questa trasformazione idealistica del monismo dell'essere in monologismo della coscienza. Ma anche questa particolarità generalmente ideologica a noi interessa solo dal punto di vista della sua ulteriore applicazione artistica.

L'unità della coscienza, che sostituisce l'unità dell'essere, si trasforma inevitabilmente in unità di *una sola* coscienza; e in questo è assolutamente indifferente quale forma metafisica essa assuma: «coscienza in generale» («Bewusstsein überhaupt»), «io assoluto», «spirito assoluto», «coscienza normativa», eccetera. Accanto a questa unica e inevitabilmente *sola* coscienza vi è una moltitudine di coscienze umane, empiriche. Questa pluralità di coscienze dal punto di vista della «coscienza in generale» è casuale e, per così dire, superflua. Tutto ciò che realmente, che veramente è in esse, entra a far parte del contesto unico della «coscienza in generale» ed è privo di individualità.

Ciò che è individuale, che distingue una coscienza dall'altra e dalle altre coscienze è conoscitivamente inessenziale e riguarda il settore dell'organizzazione e della limitatezza psichica dell'individuo umano. Dal punto di vista della verità non vi è individuazione di coscienze. L'unico principio di individuazione conoscitiva che l'idealismo conosce è l'*errore*. Qualsiasi giudizio vero non è agganciato alla personalità, ma soddisfa a un unico contesto sistematico-monologico. Solo l'errore individualizza. Tutto ciò che è vero trova posto nell'ambito di una coscienza, e se non vi trova posto di fatto, ciò è solo in base a considerazioni casuali ed estranee alla verità stessa. Nell'ideale una sola coscienza e una sola bocca sono assolutamente sufficienti per tutta la pienezza della conoscenza; di una moltitudine di coscienze non c'è bisogno, e per essa non vi è fondamento.

Bisogna rilevare che dal concetto stesso di verità unica non deriva affatto ancora la necessità di una sola e unica coscienza. Si può pienamente ammettere e pensare che un'unica verità richieda una pluralità di coscienze, che essa per principio non possa esser contenuta nei limiti di una coscienza, che essa, per così dire, sia per natura *fattuale* e nasca nel punto di contatto di diverse coscienze. Tutto dipende da come ci si rappresenta la verità e il suo rapporto con la coscienza. La forma monologica di concezione della conoscenza e della verità è soltanto una delle forme possibili. Questa forma sorge soltanto là dove la coscienza si pone sopra l'essere e l'unità dell'essere si trasforma in unità della coscienza.

Sul terreno del monologismo filosofico è impossibile una reale interazione di coscienze, e perciò è impossibile un reale dialogo. In sostanza l'idealismo conosce solo un tipo di interazione conoscitiva tra coscienze: l'addottrinamento di chi non sa ed erra da parte di chi sa e possiede la verità, cioè il rapporto reciproco di insegnante e allievo, e, quindi, solo il dialogo pedagogico¹.

La concezione monologica della coscienza domina anche altre sfere della creazione ideologica. Dappertutto quanto vi è di significativo e valido si raggruppa intorno a un centro-portatore. Qualsiasi creazione ideologica è pensata e percepita come possibile espressione di una sola coscienza, di un solo spirito. Anche là dove si tratta di una collettività, di una multiformità di forze creatrici, l'unità viene tuttavia illustrata con la figura di una coscienza: lo spirito della nazione, lo spirito del popolo, lo spirito della storia, e così via. Tutto ciò che è significativo può essere raccolto in una coscienza e assoggettato ad un unico accento; ciò che poi non si sottomette a una tale norma, è casuale e inessenziale. Al consolidamento del principio monologico e alla sua penetrazione in tutte le sfere della vita ideologica nell'epoca moderna ha contribuito il razionalismo europeo, con il suo culto della ragione unica e sola, e particolarmente l'epoca dell'illuminismo, quando si sono formati i principali generi della prosa artistica europea. Tutto l'utopismo europeo, altresì, si fonda su questo principio monologico. Tale è il socialismo utopistico con la sua fede nella onnipotenza della persuasione. Una sola coscienza e un solo punto di vista diventa ovunque il rappresentante di ogni unità semantica.

Questa fede nell'autosufficienza di una sola coscienza in tutte le sfere della vita ideologica non è una teoria creata da questo o quel pensatore, ma una profonda peculiarità strutturale della creazione ideologica dell'epoca moderna, che ne determina tutte le forme esterne e interne. A noi qui possono interessare solo le manifestazioni di questa peculiarità nella creazione letteraria.

Di solito l'impostazione dell'idea nella letteratura è, come abbiamo visto, assolutamente monologista. L'idea o si afferma, o si nega. Tutte le idee affermate si fondono nell'unità della coscienza veggente e raffigurante dell'autore; quelle non affermate vengono distribuite tra i personaggi, ma non più come idee significanti, bensì come manifestazioni di pensiero socialmente tipiche o individualmente caratteristiche. Chi conosce, comprende, vede è in primo luogo il solo autore. Soltanto lui è l'ideologo. Nelle idee dell'autore è lo stampo della sua individualità. In tal modo, in lui la *diretta e pienamente valida significatività ideologica e la individualità si combinano senza indebolirsi a vicenda*. Ma soltanto in lui. Nei personaggi l'individualità uccide la significatività delle loro idee, ovvero, se la significatività di queste idee si conserva, esse allora si staccano dall'individualità del personaggio e si congiungono all'individualità dell'autore. Di qui *l'ideale unicità di accento dell'opera*; la comparsa di un secondo accento verrà inevitabilmente percepita come una cattiva contraddizione all'interno della concezione del mondo dell'autore.

L'affermata e pienamente valida idea dell'autore può svolgere nell'opera di tipo monologico una triplice funzione: in primo luogo essa è il *principio della visione e raffigurazione del mondo*, principio di *scelta* e di unificazione del materiale, principio di *monotonalità ideologica* di tutti gli elementi dell'opera; in secondo luogo, l'idea può essere data come *deduzione* più o meno chiara o cosciente da ciò che è raffigurato; in terzo luogo, infine, l'idea dell'autore può ottenere immediata espressione *nella posizione ideologica del personaggio principale*.

L'idea, come principio di raffigurazione, si fonde con la forma. Essa determina tutti gli accenti

formali, tutte quelle sfumature ideologiche che costituiscono l'unità formale dello stile artistico e il tono unitario dell'opera.

Gli strati profondi di questa ideologia formativa, che determinano le principali caratteristiche di «genere» dell'opera, hanno un carattere tradizionale, si creano e si sviluppano nel corso di secoli. A questi strati profondi della forma appartiene anche il monologismo artistico da noi esaminato.

L'ideologia come deduzione, come risultato semantico della raffigurazione, nel principio monologico trasforma inevitabilmente il mondo raffigurato in un *muto oggetto di questa deduzione*. Le forme stesse di deduzione ideologica possono essere molto differenti. A seconda di esse muta anche l'impostazione del raffigurato: esso può essere o una semplice illustrazione dell'idea, un semplice esempio, o un paradigma, o un materiale di generalizzazione ideologica (romanzo sperimentale), o, infine, può trovarsi in un rapporto più complicato con il risultato. Là dove la raffigurazione è fondata esclusivamente sulla deduzione ideologica, ci troviamo d'inanzi al romanzo filosofico, di idee (ad esempio, il *Candide* di Voltaire) oppure – nel peggiore dei casi – soltanto a un romanzo grossolanamente di tendenza.

Ma anche se non c'è questa diretta impostazione, tuttavia un elemento di deduzione ideologica è impresso in qualsiasi raffigurazione, per quanto timide o occulte siano le funzioni formali di questa deduzione. Accentuazioni di deduzione ideologica non debbono trovarsi in contraddizione con gli accenti formativi della raffigurazione stessa. Se una tale contraddizione esiste, essa allora viene sentita come un difetto, poiché nei limiti del mondo monologico gli accenti contraddittori si scontrano in una sola voce. L'unità del punto di vista deve saldare in un tutto unico sia gli elementi più formali dello stile che le deduzioni filosofiche più astratte. Sullo stesso piano dell'ideologia formativa e della totale deduzione ideologica può trovarsi anche la posizione semantica del personaggio. Il punto di vista dell'eroe può essere sospinto dalla sfera dell'oggetto alla sfera del principio. In questo caso i principi ideologici che sono alla base della costruzione non raffigurano più soltanto il personaggio, determinando il punto di vista dell'autore su di lui, ma vengono anche espressi dallo stesso personaggio, determinando il suo proprio punto di vista sul mondo. Un tale personaggio sotto l'aspetto formale si distingue nettamente dai personaggi del solito tipo. Non v'è bisogno di uscire dai limiti della data opera per cercare altri documenti che confermino la coincidenza della ideologia dell'autore con l'ideologia del personaggio. Per di più, una tale coincidenza di contenuto, stabilita non sull'opera, non ha di per sé forza dimostrativa. L'unità dei principi di raffigurazione ideologici dell'autore e della posizione ideologica del personaggio deve essere scoperta nell'opera stessa, come *unicità di accento della raffigurazione dell'autore e dei discorsi e delle esperienze interiori del personaggio*, e non come coincidenza contenutistica dei pensieri del personaggio con le concezioni ideologiche dell'autore, enunciate altrove.

Sia la parola di un tale personaggio, sia la sua esperienza vissuta sono dati altrimenti: essi non sono oggettivati, essi caratterizzano l'oggetto al quale sono diretti, e non soltanto colui che parla, come oggetto dell'intenzione dell'autore. La parola di un tale personaggio sta su uno stesso piano con la parola dell'autore.

L'assenza di distanza tra la posizione dell'autore e la posizione del personaggio si manifesta altresì in tutta una serie di altre particolarità formali. Il personaggio, ad esempio, non è chiuso né internamente compiuto, come neppure lo è l'autore, e perciò non entra tutto intero nel letto di Procuste dell'intreccio, che è concepito come uno degli intrecci possibili e quindi, in definitiva, come casuale per il dato personaggio. Un tale personaggio non chiuso è caratteristico del romanticismo, di Byron, Chateaubriand, tale è in parte il Pechorin di Lermontov, e così via. Infine, le idee dell'autore possono essere sparse sporadicamente per tutta l'opera. Esse possono manifestarsi nel discorso dell'autore come singole digressioni, sentenze, o interi ragionamenti, esse possono esser poste sulla bocca di questo o quel personaggio a volte in grandi masse compatte, senza tuttavia fondersi con la sua individualità (per esempio, Potugin in Turgenev).

Tutta questa massa di ideologia, organizzata e non organizzata, dai principi formativi fino alle

sentenze casuali ed esteriori dell'autore, deve essere assoggettata ad un solo accento, esprimere un solo e unico punto di vista. Tutto il resto è oggetto di questo punto di vista, materiale sottomesso all'accento. Soltanto l'idea che cade nell'ambito del punto di vista dell'autore può conservare il suo significato, senza violare la unicità di accento dell'opera. Tutte queste idee dell'autore, qualunque sia la funzione che esse svolgano, *non sono raffigurate*. Esse o raffigurano e ispirano internamente la raffigurazione, o illuminano ciò che è raffigurato, o, infine, accompagnano la raffigurazione, come separato ornamento semantico. Esse sono espresse direttamente, senza distanza. E nei limiti del mondo monologico da esse costituito un'idea estranea non può essere raffigurata. Essa o viene assimilata, o viene negata polemicamente, oppure cessa di essere idea.

Dostoevskij sa appunto *raffigurare l'idea altrui* conservandone tutto intero il significato, come idea, ma al tempo stesso conservando anche la distanza, senza affermare né confondere questa idea con la propria espressa ideologia.

Nella sua opera l'idea diventa *materia di raffigurazione artistica*, e lo stesso Dostoevskij diviene un grande *artista dell'idea*.

È caratteristico che l'immagine dell'artista dell'idea si sia presentata a Dostoevskij fin dagli anni 1846-47, cioè proprio all'inizio della sua attività creativa.

Alludiamo alla figura di Ordynov, l'eroe della *Padrona*. Questi è un giovane studioso che vive solo. Egli ha un suo sistema di lavoro creativo, un suo singolare modo di considerare l'idea scientifica:

«Egli si costruiva da sé il suo metodo; esso si evolveva in lui per anni, e nella sua anima sorgeva, via via, una ancora tenebrosa, confusa, ma in un certo qual modo meravigliosamente – gioiosa *immagine dell'idea*, incarnata in una *forma nuova, trasfigurata*, e questa forma cercava di uscire fuori dalla sua anima, dilaniandola, egli ne *sentiva*, ancora timidamente, l'originalità, la *verità* e la personalità: l'estro creativo sollecitava già le sue forze; si andava elaborando e si rafforzava»².

E più oltre, ormai alla fine del racconto:

«Può darsi che egli sarebbe riuscito a realizzare un'idea originale, propria a lui soltanto. Può darsi, che il suo destino lo designasse per essere un *artista nella scienza*»³.

Dostoevskij era appunto destinato a diventare un tale artista dell'idea, ma non nella scienza, bensì nella letteratura.

Da quali condizioni è determinata, in Dostoevskij, la possibilità di raffigurazione artistica dell'idea?

Ricordiamo anzitutto che l'immagine dell'idea è inseparabile dall'immagine dell'uomo portatore di questa idea. Non è l'idea in se stessa la «protagonista delle opere di Dostoevskij», come afferma B. M. Engel'gardt, ma *l'uomo d'idea*. È necessario sottolineare ancora una volta che l'eroe di Dostoevskij è l'uomo d'idea; non è un carattere, non è un temperamento, non è un tipo sociale o psicologico: l'immagine di una idea *pienamente valida* non può naturalmente conciliarsi con immagini di uomini così esteriorizzate e compiute. Assurdo sarebbe il tentativo di conciliare, ad esempio, l'idea di Raskol'nikov, idea che noi comprendiamo e *sentiamo* (per Dostoevskij l'idea può e deve essere non solo compresa ma anche «sentita») con il carattere compiuto di lui o con la sua tipicità sociale, come un *raznocinec* degli anni sessanta: l'idea di Raskol'nikov perderebbe subito la sua diretta significatività come idea pienamente valida e uscirebbe fuori dal contrasto nel quale essa *vive* in continua interazione dialogica con altre idee pienamente valide: le idee di Sonja, Porfirij, Svidrigajlov, eccetera. Portatore di un'idea pienamente valida può essere soltanto «l'uomo nell'uomo» con la sua libera incompiutezza e indefinitezza, di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente. Proprio a questo indefinito nucleo interno della personalità di Raskol'nikov si rivolgono dialogicamente e Sonja e Porfirij. A questo nucleo incompiuto di Raskol'nikov è rivolto dialogicamente anche lo stesso autore con tutta la costruzione del suo romanzo su di lui.

Di conseguenza l'uomo d'idea, la cui immagine si combinerebbe con l'immagine dell'idea pienamente valida, può essere soltanto il mai compiuto e inesauribile «uomo nell'uomo». Questa è

la prima condizione della raffigurazione dell'idea in Dostoevskij.

Ma questa condizione ha pure, si direbbe, una forza contraria. Possiamo dire che in Dostoevskij l'uomo supera la sua «cosalità» e diviene «uomo nell'uomo», solo entrando nella pura e mai compiuta sfera dell'idea, cioè solo diventando disinteressato uomo d'idea. Tali sono tutti i personaggi principali, quelli cioè che partecipano al grande dialogo, di Dostoevskij.

«— Ma davvero voi nutrite una convinzione simile circa le conseguenze che avrebbe negli uomini l'estinzione della fede nella immortalità dell'anima? — d'improvviso lo *starec* domandò a Ivan Fedorovič.

«— Sì, io ho sostenuto questo. Non c'è virtù, se non c'è immortalità.

«— Beato voi, se credete questo; o piuttosto, grandemente infelice!

«— Perché, infelice? — Ivan Fedorovič ebbe un sorriso.

«— Perché tutto mi fa pensare che non crediate voi stesso né all'immortalità dell'anima vostra, né a quello che avete scritto della Chiesa e del problema della Chiesa.

«— Può darsi che abbiate ragione!... Ma tuttavia, non ho parlato completamente per giuoco, — di colpo, stranamente, confessò Ivan Fedorovič, non senza un fugace rossore.

«— Non avete parlato completamente per giuoco: questo corrisponde a verità. *È un'idea che non s'è ancora risolta nel vostro cuore, e lo fa soffrire.* Ma anche chi soffre ama a volte trastullarsi con la propria disperazione, come se servisse a liberarlo dalla disperazione. Così, per disperazione, anche voi vi venite trastullando, ora con gli articoli di giornale, ora con le discussioni in società, senza che voi stesso crediate alla vostra dialettica, col cuore che vi duole mentre, fra voi, sorridete di essa... *In voi questa questione non è risolta, ed è qui il vostro grande dolore, giacché imperiosamente essa esige una soluzione...*

«— Ma può avvenire che in me sia risolta? sia risolta in senso positivo? — stranamente continuò a domandare Ivan: e guardava pur sempre allo *starec* con un indecifrabile sorriso.

«— Se non può risolversi in senso positivo, certo non potrà mai risolversi neppure in senso negativo: siete voi il primo a sapere che cosiffatto è il vostro cuore: e tutto qui è ciò che lo tormenta. Ma ringraziate il Creatore, che vi ha dato un *cuore così alto, capace di soffrire d'un tale tormento*: di 'meditare le cose celesti, e le cose celesti cercare, giacché in cielo è la dimora nostra'. Vi conceda Iddio che la soluzione di ciò che vi sta in cuore sia raggiunta da voi mentre ancora siete sulla terra: e benedica Iddio il vostro camminol!»⁴.

Sotto questo rapporto a tutti questi personaggi è applicabile la definizione della personalità di Ivan Karamazov data da Zosima. Egli la dà, naturalmente, nel suo linguaggio chiesastico, cioè nell'ambito di quella idea cristiana nella quale egli, Zosima, vive. Riportiamo il brano relativo del penetrante dialogo, assai caratteristico per Dostoevskij, tra lo *starec* Zosima e Ivan Karamazov.

«Oh se sapessi, Misha: è un'anima [Ivan, M. B.] tempestosa. Il suo intelletto è in catene. *In lui c'è un alto pensiero, che non trova soluzione. Egli è di quelli a cui non occorrono i milioni, ma occorre trovare una soluzione al proprio pensiero*»⁵

Analoga definizione, ma in una lingua più terrestre, dà di Ivan anche Alëša nel suo colloquio con Rakitin.

A tutti i principali personaggi di Dostoevskij è dato di «meditare il divino e cercare il divino», in ognuno di essi è un «pensiero grande e irrisolto», tutti hanno soprattutto «bisogno di risolvere il pensiero». Proprio in questa soluzione del pensiero (dell'idea) è tutta la loro vera vita e la loro propria indefinitezza. Se si pensa l'idea separatamente da loro, quell'idea nella quale essi vivono, allora la loro immagine verrà completamente distrutta. In altre parole, l'immagine del personaggio è legata indissolubilmente con l'immagine dell'idea ed è inseparabile da essa. Noi *vediamo* il personaggio nell'idea e attraverso l'idea, e *vediamo* l'idea in lui e attraverso di lui.

Tutti i principali personaggi di Dostoevskij, come uomini d'idea, sono assolutamente disinteressati, in quanto l'idea ha effettivamente conquistato il nucleo profondo della loro personalità. Questo disinteresse non è un tratto del loro carattere obiettivo e non è una determinazione esteriore dei loro atti: il disinteresse esprime la loro vita effettiva nella sfera delle

idee (essi «non hanno bisogno di milioni, ma hanno bisogno di risolvere il pensiero»); l'idealità e il disinteresse sono come sinonimi. In questo senso è assolutamente disinteressato anche Raskol'nikov, che uccide e depreda la vecchia usuraia, e la prostituta Sonja, e Ivan complice dell'assassinio del padre; assolutamente disinteressata è anche l'*idea* dell'«adolescente» di diventare un Rothschild. Ripetiamo ancora una volta: non si tratta della comune qualificazione del carattere e delle azioni dell'uomo, ma dell'indice di effettiva partecipazione della sua intima personalità all'idea.

La seconda condizione che dà vita all'immagine dell'idea di Dostoevskij è la sua pro fonda comprensione della *natura dialogica* del pensiero umano, della natura dia logica dell'idea. Dostoevskij ha saputo scoprire, vedere e mostrare la vera sfera della vita dell'idea. L'idea *vive* non nella coscienza individuale *isolata* dell'uomo: rimanendo solo in essa, essa degenera e muore. L'idea comincia a vivere, cioè a formarsi, a svilupparsi, a trovare e a rinnovare la sua espressione verbale, a generare nuove idee, solo entrando in reali rapporti dialogici con altre idee *altrui*. Il pensiero umano diventa vero pensiero, cioè idea, solo in condizioni di contatto vivo con un altro pensiero altrui, incarnato in una voce altrui, cioè in un'altrui coscienza espressa nella parola. Nel punto di contatto di queste voci-coscienze nasce appunto e vive l'idea.

L'idea – come la *vede* l'artista Dostoevskij – non è una formazione soggettiva psicologico-individuale con «domicilio permanente» nella testa dell'uomo: è interindividuale e intersoggettiva, e la sfera del suo essere non è la coscienza individuale, ma la comunione dialogica *tra* le coscienze. L'idea è un *fatto vivo*, che si crea nel punto di incontro dialogico di due o più coscienze. L'idea sotto questo riguardo è simile alla *parola*, con la quale essa è dialetticamente unita. Come la parola, l'idea vuole essere udita, compresa e «ribattuta» da altre voci che partono da altre posizioni. Come la parola, l'idea è per natura dialogica, e il monologo è soltanto una forma compositiva convenzionale della sua espressione, che si forma sul terreno di quel monologismo ideologico dell'epoca moderna che noi abbiamo descritto sopra.

Appunto come un tale fatto vivo, che si crea tra le coscienze-voci, Dostoevskij ha visto e rappresentato artisticamente l'*idea*. È questa scoperta artistica della natura dialogica dell'idea, della coscienza e di ogni vita umana illuminata dalla coscienza (e quindi, anche in minima parte partecipe dell'idea) che ha fatto di lui un grande artista dell'idea.

Dostoevskij non espone mai in forma monologica idee già belle e pronte, ma nemmeno mostra il loro divenire *psicologico* in *una* coscienza individuale. Nell'uno e nell'altro caso le idee cesserebbero di essere immagini vive.

Ricordiamo, ad esempio, il primo monologo interiore di Raskol'nikov, di cui abbiamo riportato dei brani nel capitolo precedente. Qui non vi è nessun divenire psicologico dell'idea in *una* coscienza chiusa. Al contrario, la coscienza dell'isolato Raskol'nikov diventa un campo di lotta di voci altrui; gli avvenimenti dei giorni appena trascorsi (le lettere della madre, l'incontro con Marmeladov), riflessi nella sua coscienza, vi prendono la forma di dialogo intensissimo con interlocutori assenti (la sorella, la madre, Sonja e altri), e in questo dialogo egli si sforza appunto di «risolvere il suo pensiero».

Raskol'nikov ancor prima dell'inizio dell'azione del romanzo ha pubblicato in un giornale un articolo in cui ha esposto i fondamenti teorici delle sue idee. Dostoevskij non espone mai questo articolo in forma monologica. Noi dapprima prendi amo conoscenza del suo contenuto e, quindi, della idea fondamentale di Raskol'nikov nel dialogo, teso e terribile per Raskol'nikov che questi ha con Porfirij (al dialogo partecipano anche Razumichin e Zametov). All'inizio è Porfirij che espone l'articolo, e lo fa tra l'altro in una forma volutamente esagerata e provocatoria. Questa esposizione internamente dialogizzata viene continuamente interrotta dalle domande rivolte a Raskol'nikov e dalle risposte di quest'ultimo. Poi lo stesso Raskol'nikov espone il suo articolo, continuamente interrotto dalle domande e dalle osservazioni provocatorie di Porfirij. E la stessa esposizione di Raskol'nikov è penetrata di interna polemica con il punto di vista di Porfirij e di altri come lui. Anche Razumichin introduce le sue repliche. Come risultato l'idea di Raskol'nikov ci appare in una

zona interindividuale di intensa lotta tra vari e coscienze individuali, mentre il lato teorico dell'idea si combina indissolubilmente con le posizioni vitali ultime dei partecipanti al dialogo. L'idea di Raskol'nikov rivela in questo dialogo le sue varie facce, sfumature, possibilità, entra in diverse interrelazioni con altre posizioni di vita. Perdendo la sua astrattamente teorica definitezza monologica, sufficiente ad *una* sola coscienza, l'idea acquista la contraddittoria complessità e la viva poliedricità di idea-forza, che nasce, vive e agisce nel grande dialogo dell'epoca e fa eco, riecheggiata, alle idee affini di altre epoche. Dinanzi a noi sorge l'immagine dell'idea. La stessa idea di Raskol'nikov ci si ripresenta nei dialoghi non meno tesi che egli ha con Sonja; qui però suona con un'altra tonalità, entra in contatto dialogico con un'altra posizione vitale integrale molto forte e, perciò, rivela nuove sue facce e possibilità. In seguito noi ascoltiamo questa idea nella esposizione dialogizzata di Svidrigajlov nel suo dialogo con Dunja. Ma qui, nella voce di Svidrigajlov, che è uno dei sosia parodistici di Raskol'nikov, essa suona in modo affatto diverso e rivolge a noi un altro suo lato. Infine, nel corso di tutto il romanzo l'idea di Raskol'nikov entra in contatto con diversi fenomeni della vita, è sperimentata, verificata, confermata o confutata da essi. Di ciò abbiamo già parlato nel precedente capitolo.

Ricordiamo ancora l'idea di Ivan Karamazov, secondo cui «tutto è lecito», se non vi è immortalità dell'anima. Quale intensa vita dialogica vive questa idea nel corso di tutto il romanzo *I fratelli Karamazov*, ma con quale diversità di voce essa è pronunciata, e in quali inaspettati contatti dialogici essa entra!

Su ambedue queste idee (di Raskol'nikov e di Ivan Karamazov) cadono i riflessi di altre idee, così come nella pittura un determinato tono, grazie ai riflessi dei toni circostanti, perde la sua astratta purezza, ma proprio per questo comincia a vivere di vera vita pittorica. Se si tolgono queste idee dalla sfera dialogica della loro vita e si dà loro una forma teorica monologicamente finita, che ideologemi aridi e facilmente confutabili si ricaverebbero!

Come artista Dostoevskij non creava le sue idee come le creano i filosofi o gli scienziati: egli creava immagini vive di idee, da lui ritrovate, ascoltate, a volte indovinate nella *realtà* stessa, cioè idee già viventi o che entrano nella vita come idee-forze. Dostoevskij possedeva il dono geniale di ascoltare il dialogo della sua epoca, o meglio di ascoltare la sua epoca come un grande dialogo, di cogliere in essa non solo le singole voci, ma anzitutto proprio i *rapporti dialogici* tra le voci, la loro *interazione* dialogica. Egli ascolta sia le voci forti, dominanti, riconosciute, dell'epoca, cioè le idee dominanti, principali (ufficiali e non ufficiali), sia le voci ancora deboli, le idee non ancora manifestatesi completamente, sia le idee nascoste, ancora non udite da nessuno all'infuori di lui, sia le idee che ancora cominciano appena a maturare, embrioni delle future concezioni del mondo. «Tutta la realtà – scriveva lo stesso Dostoevskij – non si esaurisce nel presente, poiché una sua grandissima parte è racchiusa in esso sotto forma di *parola futura, ancora nascosta, ancora non detta*»⁶.

Nel dialogo del suo tempo Dostoevskij coglie anche le risonanze delle voci-idee del passato – sia vicino (degli anni '30-40) che più lontano. Egli, come abbiamo detto or ora, si sforza di cogliere anche le voci-idee del futuro, cercando di indovinarle, per così dire, secondo il posto ad esse preparato nel dialogo del presente, così come si può indovinare una replica futura, ancora non pronunciata, in un dialogo già in svolgimento. In tal modo, sul piano della contemporaneità si incontrano e si contrastano il passato, il presente e il futuro.

Ripetiamo: Dostoevskij non creava mai le sue immagini di idee dal nulla, non «le inventava mai», come l'artista non inventa le persone da lui raffigurate: egli sapeva sentirle o indovinarle nella realtà presente. Perciò per le immagini delle idee nei romanzi di Dostoevskij, così come per le immagini dei suoi personaggi, si possono trovare e indicare determinati *prototipi*. Così, per esempio, i prototipi delle idee di Raskol'nikov erano le idee di Max Stirner, da queste esposte nel trattato *L'unico e la sua proprietà* e le idee di Napoleone Terzo, da lui sviluppate nella *Storia di Giulio Cesare* (1865)⁷; uno dei prototipi delle idee di Petr Verchovenskij fu il *Catechismo di un rivoluzionario*⁸; prototipi delle idee di Versilov (*L'adolescente*) furono le idee di Chaadaev e di Herzen⁹. I prototipi

delle immagini delle idee di Dostoevskij son ben lungi dall'essere stati tutti scoperti e indicati. Sottolineiamo che non si tratta delle «fonti» di Dostoevskij (questo termine sarebbe qui fuori posto), ma appunto dei *prototipi* delle immagini delle idee.

Dostoevskij non copia e non sviluppa affatto questi prototipi, ma li rielabora in maniera liberamente creativa nelle vive immagini artistiche delle idee, esatta mente come fa l'artista con i suoi prototipi umani. Egli soprattutto rompe la chiusa forma monologica delle idee-prototipi e le include nel grande dialogo dei suoi romanzi, dove appunto esse cominciano a vivere una nuova vita artistica fattuale.

Come artista, Dostoevskij nell'immagine di una data idea scopre non solo i suoi tratti storicamente reali, presenti nel prototipo (ad esempio, nella *Storia di Giulio Cesare* di Napoleone Terzo), ma anche le sue *possibilità*, e queste possibilità per l'immagine artistica sono la cosa più importante. Come artista, Dostoevskij spesso cerca di indovinare come in determinate mutate condizioni si svilupperà e opererà una data idea, in quali inaspettate direzioni può avviarsi il suo ulteriore sviluppo e trasformazione. Per questo Dostoevskij pone l'idea sul confine di coscienze che si incrociano dialogicamente. Egli mette insieme idee e concezioni del mondo che nella realtà stessa sono assolutamente separate e sorde l'una verso l'altra, e le fa disputare tra loro. Queste idee lontane l'una dall'altra egli sembra quasi prolungarle con il tratteggio fino al punto della loro intersecazione dialogica. Egli prevede in tal modo futuri incontri dialogici di idee che allora erano ancora separate. Egli prevede nuove costellazioni di idee, l'apparizione di nuove voci-idee e i mutamenti di distanza tra tutte le voci-idee nel dialogo del mondo. Ecco perché questo dialogo russo e mondiale che risuona nelle opere di Dostoevskij, dalle voci-idee già viventi e da quelle appena nascenti, incompiute e pregne di nuove possibilità, attira ancora oggi nel suo sublime e tragico gioco le menti e le voci dei lettori di Dostoevskij.

In tale modo le idee-prototipi, utilizzate nei romanzi di Dostoevskij, senza perdere il loro pieno valore semantico, mutano la forma del loro essere: esse diventano immagini di idee assolutamente dialogizzate e monologicamente indefinite, cioè esse entrano nella sfera per esse nuova dell'essere *artistico*.

Dostoevskij era non solo un artista che scriveva romanzi e racconti, ma anche un pubblicista-pensatore, che pubblicava i suoi articoli su «Vremja», su «Epocha», nel «Dnev nik pisatelja». In questi articoli egli esprimeva determinate idee filosofiche, religioso-filosofiche, politico-sociali e di altro genere; le esprimeva qui (cioè ne gli articoli) come *sue idee affermate* in una forma *sistematico-monologica* o retorico-monologica (in sostanza *pubblicistica*). Queste idee egli le esprimeva a volte anche nelle sue lettere a diversi corrispondenti. Qui – negli articoli nelle lettere – non sono, naturalmente, immagini di idee, ma dirette idee monologicamente affermate.

Ma è con queste «idee di Dostoevskij» che ci imbattiamo nei suoi romanzi. Come dunque dobbiamo considerarle qui, cioè nel contesto artistico della sua opera?

Esattamente allo stesso modo come le idee di Napoleone Terzo in *Delitto e casti go*, con le quali il Dostoevskij-pensatore non era assolutamente d'accordo, come le idee di Chaadaev e di Herzen nell'*Adolescente*, con le quali il Dostoevskij -pensatore era in parte d'accordo, cioè dobbiamo considerare le idee dello stesso Dostoevskij-pensatore come *idee-prototipi* di alcune immagini di idee dei suoi romanzi (le immagini delle idee di Sonja, Myškin, Alëša Karamazov, Zosima).

In effetti le idee di Dostoevskij-pensatore, entrando nel suo romanzo polifonico, mutano la forma stessa del loro essere, si trasformano in immagini artistiche dell'idea: esse si combinano in unità indissolubile con le immagini degli uomini (Sonja, Myškin, Zosima), si liberano dalla loro chiusura e definitezza monologica, si dialogizzano completamente ed entrano nel grande dialogo del romanzo su basi di *assoluta parità* con le altre immagini di idee (delle idee di Raskol'nikov, di Ivan Karamazov). Non è assolutamente ammissibile attribuire ad esse la funzione definitoria che hanno le idee dell'autore nel romanzo monologico. Esse qui non hanno affatto questa funzione, essendo partecipi a pari diritto del grande dialogo. Se pure una certa simpatia del Dostoevskij-pubblicista

per singole idee e immagini si nota a volte nei suoi romanzi, essa appare solo in momenti superficiali (ad esempio, l'epilogo convenzionalmente monologico di *Delitto e castigo*), e non è in grado di turbare la possente logica artistica del romanzo polifonico. Dostoevskij-artista riporta sempre la vittoria su Dostoevskij-pubblicista.

E così, le idee dello stesso Dostoevskij, da lui enunciate in forma monologica al di fuori del contesto artistico della sua creazione (in articoli, lettere, conversazioni), sono soltanto prototipi di alcune immagini di idee dei suoi romanzi.

Perciò non è assolutamente ammissibile sostituire la critica di queste idee-prototipi monologiche alla vera analisi del pensiero artistico polifonico di Dostoevskij. È importante scoprire la *funzione* delle idee nel mondo polifonico di Dostoevskij, e non soltanto la loro *sostanza monologica*.

Per comprendere giustamente la raffigurazione dell'idea in Dostoevskij è necessario tener conto ancora di una particolarità della sua ideologia formativa. Alludiamo, prima di tutto, all'ideologia di Dostoevskij che era il principio della sua visione e raffigurazione del mondo, l'ideologia formativa appunto, poiché da essa in ultima analisi, dipende anche la funzione che nell'opera hanno le idee astratte.

All'ideologia formativa di Dostoevskij mancavano proprio i due elementi fondamentali sui quali si fonda qualsiasi ideologia: *un pensiero singolo* e un *sistema* di pensieri oggettualmente unitario. Per il normale approccio ideologico esistono singoli pensieri, affermazioni, tesi, che di per sé possono essere veri e non veri, a seconda del loro rapporto con l'oggetto e indipendentemente da chi è il loro portatore e possessore. Questi pensieri oggettualmente veri non appartenenti a «nessuno» si uniscono in un'unità sistematica di ordine oggettuale. Nell'unità sistematica il pensiero entra in contatto con il pensiero e si collega con esso su un terreno oggettuale. Il pensiero tende al sistema come a un fine ultimo, il sistema si compone di singoli pensieri come di elementi.

L'ideologia di Dostoevskij non conosce né pensiero singolo né unità sistematica in questo senso. L'ultima unità indivisibile è per lui non il singolo pensiero (o tesi, o affermazione) oggettualmente limitato, ma il punto di vista totale, la posizione totale della personalità. Il significato oggettuale si fonde per lui indissolubilmente con la posizione della personalità. In ogni pensiero la personalità è come se fosse data tutta intera. Perciò la combinazione dei pensieri è combinazione di posizioni integrali, combinazioni di personalità. Dostoevskij, per parlare in modo paradossale, pensa non a pensieri, ma a punti di vista, a coscienze, a voci. Egli si sforza di concepire e formulare ogni pensiero in modo che in esso si esprima e risuoni tutto l'uomo e *implicitamente* tutta la sua concezione del mondo dall'alfa all'omega. Solo un tale pensiero, che condensa in sé tutta una situazione spirituale, è stato reso da Dostoevskij elemento della sua concezione del mondo: esso è per lui una unità indivisibile; da tali unità si forma non già un sistema oggettualmente unificato, ma un fatto concreto di posizioni e di voci umane organizzate. Due pensieri in Dostoevskij sono già due persone, poiché pensieri di nessuno non ve ne sono, e d ogni pensiero rappresenta tutto l'uomo.

Questa tendenza di Dostoevskij a concepire ogni pensiero come una posizione personale totale, a pensare per voci, si manifesta in modo evidente anche nella struttura compositiva dei suoi articoli pubblicistici. La sua maniera di sviluppare il pensiero è ogni volta la stessa: egli lo sviluppa dialogicamente, ma non in un arido dialogo logico, bensì mediante il raffronto di intere voci profondamente individualizzate. Perfino nei suoi articoli polemici egli in sostanza non cerca di persuadere, ma organizza voci, avvicina posizioni di pensiero, nella maggior parte dei casi sotto forma di rappresentazione dialogica.

Ecco la struttura tipica di un suo articolo pubblicistico.

Nell'articolo *L'ambiente* Dostoevskij dapprima enuncia una serie di considerazioni in forma di domande e ipotesi sulle condizioni e situazioni psicologiche dei giurati, come sempre interrompendo e illustrando i suoi pensieri con le voci e le mezze voci di altre persone; ad esempio:

«A quanto pare, una sensazione comune in tutti i giurati del mondo, e nei nostri in particolare (a

parte, naturalmente, le altre sensazioni), deve essere la sensazione del potere, o, per meglio dire, del prepotere. Una sensazione turpe a volte, nel caso in cui, cioè, prevalga su tutte le altre... Ho immaginato talvolta, nelle mie fantasie, processi in cui tutti i giurati fossero, per esempio, contadini fino a ieri servi. Il pubblico ministero, gli avvocati si rivolgeranno ad essi adulandoli e cercando di cogliere il loro debole, ma i nostri contadini se ne staranno lì seduti e zitti, e diranno tra sé: 'Ecco qua, adesso, se voglio, be', lo assolvo, se no, te lo mando dritto in Siberia... ' 'Dispiace rovinare la vita di un altro, tutti uomini siamo. I russi sono gente compassionevole', concludono altri, come è accaduto a volte di sentire».

Più oltre Dostoevskij passa direttamente a orchestrare il suo tema con l'ausilio del dialogo immaginario.

«— Anche presupponendo, — sento che mi dice una voce, — che queste vostre solide basi (cioè, contadine) siano sempre le stesse e che davvero si debba essere anzitutto cittadini, e tenere alta la bandiera, eccetera, eccetera, come voi andate dicendo, anche accettando per ora questa ipotesi senza discutere, pensate un po', come si fa da noi a diventare cittadini? Basta infatti pensare a quel che era ancor ieri! Infatti i diritti civili (e quali poi!) gli sono piombati addosso come dall'alto. Infatti essi lo hanno schiacciato, infatti essi per ora sono stati per lui soltanto un peso, un peso!

«— Certo, c'è del vero nella vostra obiezione, — rispondo alla voce, abbassando un po' la testa, — eppur sempre il popolo russo...

«— Il popolo russo? Scusate, — sento dirmi da un'altra voce, — eccolo qui, dice che quei regali gli sono piombati addosso e lo hanno schiacciato. Perché esso non solo, forse, sente che quel tanto di potere egli l'ha ricevuto come un regalo, ma anche e soprattutto perché sente che l'ha ricevuto gratis, cioè che egli non merita per ora questi regali... (Questo punto di vista va sviluppato).

«'Questa è una voce un po' slavofila, — penso tra me stesso. — L'idea è realmente consolante, e l'ipotesi dell'umiltà popolare di fronte al potere ricevuto in dono gratuitamente e per ora 'indegnamente' è certo già più sublime che non l'ipotesi del desiderio di 'irritare il pubblico ministero'...' (Sviluppare la risposta).

«— Ma voi, dunque, — sento la voce maligna di qualcun altro, — a quanto pare volete metter in bocca al popolo la recentissima filosofia dell'ambiente: ma come volete che gli sia entrata in testa? Questi dodici giurati sono pur sempre tutti dei contadini, e ciascuno di essi considera un peccato mortale mangiar di grasso in quaresima. E voi addirittura li accusate di tendenze sociali!

«'Certo, certo, come fanno a pensare all'"ambiente", almeno tutti non possono arrivarci, — rifletto io, — ma pure le idee, comunque, vagano nell'aria, nell'idea c'è qualche cosa di penetrante...'

«— Ma va! — scoppia a ridere la voce maligna.

«— E che, e se il nostro popolo è particolarmente incline alla teoria dell'ambiente, anche per la sua essenza, per le sue, diciamo pure, inclinazioni slave? E se è proprio lui il migliore materiale in Europa per certi propagandisti?

«La voce maligna ride ancora più forte, ma il riso ora sembra un po' forzato»¹⁰.

L'ulteriore sviluppo del tema è costruito su mezze voci e su un materiale di concrete scene e situazioni della vita comune, che hanno in ultima analisi il fine ultimo di caratterizzare una qualsiasi collocazione umana: del reo, dell'avvocato, del giurato e così via.

Così sono strutturati molti articoli pubblicistici di Dostoevskij. Dappertutto il suo pensiero si fa strada attraverso un labirinto di voci, di mezze voci, di parole e di gesti altrui. Egli non dimostra mai le sue tesi su un materiale di altre tesi astratte, non combina i pensieri secondo un principio oggettuale, ma pone a raffronto gli orientamenti e in mezzo ad esse costruisce il proprio orientamento.

Naturalmente, negli articoli pubblicistici questa particolarità formativa della ideologia di Dostoevskij non può manifestarsi con sufficiente profondità. Il monologismo del pensiero, qui, naturalmente, non viene superato. La pubblicistica crea le condizioni meno favorevoli a questo scopo. Tuttavia anche qui Dostoevskij non sa e non vuole separare il pensiero dall'uomo, dalle sue

vive labbra, e metterlo in relazione con un altro pensiero su un piano puramente oggettuale. Mentre il comune orientamento ideologico vede nel pensiero il suo senso oggettuale, le sue «punte» oggettuali, Dostoevskij vede soprattutto le sue «radici» nell'uomo; per lui il pensiero ha due aspetti; e questi due aspetti, secondo Dostoevskij, anche nell'astrazione sono inseparabili l'uno dall'altro. Tutto il suo materiale gli si dispiega dinanzi come una serie di orientamenti umani. Il suo cammino non va da pensìero a pensiero, ma da orientamento a orientamento. Pensare per lui significa domandare e ascoltare, sperimentare orientamenti, e alcuni combinarli, altri smascherarli. Occorre sottolineare che nel mondo di Dostoevskij anche il *consenso* conserva il suo carattere *dialogico*, cioè non conduce mai alla *fusione* delle voci e delle verità in un'unica verità *impersonale*, come avviene nel mondo monologico.

È caratteristico che nelle opere di Dostoevskij non vi sono affatto *singoli* pensieri, tesi e formulazioni del tipo di sentenze, digressioni, aforismi e simili che, staccati dal contesto e separati dalla voce, conservino in forma impersonale il loro valore semantico. Quanti sono invece i singoli veri pensieri di questo genere che possono essere estratti (e di solito vengono estratti) dai romanzi di L. Tolstoj, Turgenev, Balzac e altri: essi sono qui dispersi nei discorsi dei personaggi e nel discorso dell'autore; separati dalla voce, essi conservano tutta la pienezza della loro impersonale significatività aforistica.

Nella letteratura del neoclassicismo e dell'illuminismo è stato elaborato un tipo particolare di pensiero aforistico, cioè fatto di singoli pensieri circoscritti e autosufficienti, per il loro stesso senso indipendenti dal contesto. Un altro tipo di pensiero aforistico elaborarono i romantici.

Questi tipi di pensiero sono particolarmente estranei e ostili a Dostoevskij. La sua concezione del mondo formativa non conosce *verità impersonale* e nelle sue o pere non vi sono verità impersonali separabili. In esse vi sono soltanto voci-idee, voci – punti di vista integre e indivisibili, ma anche queste non possono essere separate, senza deformare la loro natura, dal tessuto dialogico dell'opera.

È vero, in Dostoevskij vi sono i personaggi, rappresentanti di una epigonica linea mondana del pensiero aforistico, o meglio della chiacchiera aforistica, che elargiscono triviali arguzie e aforismi, come ad esempio il vecchio principe Sokol'skij (*L'adolescente*). A questa schiera, ma solo in parte, solo per un lato periferico della sua personalità, appartiene anche Versilov. Questi aforismi mondani, naturalmente, sono oggettivi. Ma vi è in Dostoevskij un personaggio di tipo particolare, è Stepan Trofimovič Verchovenskiĭ. Egli è un epigono di più elevate linee del pensiero aforistico, l'illuministica e la romantica. Egli abbonda di singole «verità», ma appunto perché egli non ha «un'idea dominante», che determini il nucleo della sua personalità, non ha una *sua* verità, ma soltanto singole verità impersonali, che per ciò stesso cessano di essere vere. Poco prima di morire egli medesimo definisce il suo rapporto con la verità:

«Amica mia, io ho mentito tutta la mia vita. Perfino quando dicevo la verità. Non ho mai parlato per amore della verità, ma soltanto per me; questo lo sapevo anche prima, ma solo adesso lo vedo...»¹¹.

Tutti gli aforismi di Stepan Trofimovič non hanno pienezza di significato al di fuori del contesto, essi sono in maggiore o minor grado oggettuali e su di essi è impresso il marchio ironico dell'autore (cioè essi sono a due voci).

Anche nei dialoghi espressi compositivamente gli eroi di Dostoevskij non hanno singoli pensieri e tesi. Essi non discutono mai per *singoli momenti*, ma sempre per *interi punti di vista*, ponendo integralmente se stessi e la propria idea anche nella più breve replica. Essi quasi mai smembrano e analizzano la loro integrale posizione ideale.

Anche nel grande dialogo del romanzo preso nel suo complesso le singole voci e i loro mondi si contrappongono come interi indivisibili e non pezzo per pezzo, non per punti e per singole tesi.

In una delle sue lettere a Pobedonoscev a proposito dei *Fratelli Karamazov* Dostoevskij caratterizza assai bene il suo metodo di contrapposizioni dialogiche totali.

«Giacché io ho pensato che una risposta a tutto questo *lato negativo* sia proprio questo sesto libro, *Il monaco russo*, che apparirà il 31 agosto. Proprio per questo lo seguo con trepidazione, nel senso che non so se darà una risposta *sufficiente*, tanto più che questa risposta non è diretta, non riguarda le tesi espresse in precedenza (nel Grande Inquisitore e prima ancora) punto per punto, ma solo indirettamente. Qui si presenta qualcosa di direttamente [e inversamente] opposto alla concezione del mondo espressa in precedenza, ma si presenta egualmente non punto per punto, ma per così dire in un quadro artistico»¹².

Le particolarità, da noi esaminate, della ideologia formativa di Dostoevskij determinano tutti gli aspetti della sua creazione polifonica.

Grazie a questo approccio ideologico dinanzi a Dostoevskij si dispiega non un mondo di oggetti, illuminato e coordinato dal suo pensiero monologico, ma un mondo di coscienze che si illuminano a vicenda; un mondo di semantici orientamenti umani collegati tra loro. In mezzo ad essi egli cerca l'orientamento più alto e autorevole e lo assume non come suo reale pensiero, ma come pensiero di un altro uomo reale e della sua parola. Nella immagine dell'uomo ideale o nella immagine del Cristo si presenta a lui la soluzione delle sue ricerche ideologiche. Questa immagine o questa voce suprema deve coronare il mondo delle voci, organizzarlo e sottometterlo. L'immagine dell'uomo e la sua voce estranea all'autore è il criterio ideologico ultimo per Dostoevskij: non la fede nelle sue convinzioni né la veracità delle convinzioni stesse, astrattamente prese, ma la fedeltà alla autorevole immagine dell'uomo¹³.

Rispondendo a Kavelin, Dostoevskij nel suo quaderno d'appunti osserva:

«Non basta determinare la moralità con la fedeltà alle proprie convinzioni. Bisogna anche suscitare continuamente in sé l'interrogativo: sono vere le mie convinzioni? E la verifica di esse è una sola: Cristo. Ma qui non siamo più nella filosofia, bensì nella fede, e la fede è colore di fiamma...

«Chi brucia gli eretici io non posso riconoscerlo come uomo morale, poiché non ammetto la vostra tesi che la moralità è la concordanza con le proprie intime convinzioni. Questa è solo *onestà* (la lingua russa è ricca), ma non moralità. Un modello e un ideale morale io ce l'ho, è Cristo. Domando: avrebbe egli arso gli eretici? No. E allora significa che bruciare gli eretici è un atto immorale...

«Cristo si sbagliava, è dimostrato! Questo sentimento ardente dice: preferisco restare con l'errore, con Cristo, che con voi.

«La vita vivente è volata via da voi, vi sono rimaste solo formule e categorie, e voi ne sembrate addirittura contenti. Perbacco, così c'è più tranquillità (pigrizia)... «Voi dite che moralità è solo agire secondo le convinzioni. Ma da dove lo avete dedotto? Io non vi credo affatto e vi dirò al contrario che è immorale agire secondo le proprie convinzioni. E voi, certamente, non mi potrete per nulla confutare»¹⁴.

In questi pensieri ciò che conta per noi non è la predicazione cristiana di Dostoevskij in se stessa, ma le *forme* vive del suo pensare ideologico, che qui raggiungono il proprio riconoscimento e la più chiara espressione. Le formule e le categorie sono estranee al suo pensare. Egli preferisce essere con l'errore, ma con Cristo, cioè senza verità nel senso teorico di questa parola, senza le verità-formule, le verità-tesi. Estremamente caratteristica è *l'interrogazione* di un modello ideale (come avrebbe agito Cristo?), cioè un orientamento interiormente dialogico verso di lui, non un fondersi con lui ma un seguir le sue orme. La sfiducia nelle convinzioni e nella loro consueta funzione monologica, la ricerca della verità non come deduzione della propria coscienza, in generale non sul contesto monologico della coscienza privata, ma nella immagine ideale, autorevole di un altro uomo, l'orientamento verso una voce altrui, verso una parola altrui, sono caratteristici dell'ideologia formativa di Dostoevskij. L'idea, il pensiero dell'autore non deve avere nell'opera una funzione che illumini tutto il mondo raffigurato, ma deve entrare in esso come immagine di

uomo, come orientamento tra gli altri orienta menti, come parola tra le altre parole. Questo orientamento ideale (la vera paro la), e la sua possibilità, deve essere evidente, ma non deve colorire l'opera come tono ideologico personale dell'autore.

Nel piano della *Vita di un grande peccatore* vi è il seguente punto che è molto indicativo:

«1. *Prime pagine*: 1) tono, 2) concentrarvi pensieri artisticamente e concisamente.

«Prima NB nel *tono* (racconto *Vita*: cioè, anche se fatto dall'autore, però concisamente, senza essere avaro di spiegazioni, ma presentandole con scene. Qui ci vuol e armonia). Secchezza del racconto a volte fino alla *Gil Blas*. Nei punti scenici e d'effetto: come se non se ne facesse un gran conto.

«Ma perché sia evidente l'idea dominante della Vita, cioè anche senza spiegare con le parole tutta l'idea dominante e pur lasciandola sempre da indovinare, ma perché il lettore veda sempre che questa idea è nobile, che la vita è una cosa tanto importante che vale la pena di cominciare a viverla fin dagli anni dell'infanzia. – Inoltre – con la scelta di ciò intorno a cui si svolge il *racconto* di tutti i fatti, vien quasi presentato (*un poco*) continuamente e continuamente bene in vista e sul piedistallo l'uomo futuro»¹⁵. «L'idea dominante» è presente, naturalmente in ogni romanzo di Dostoevskij. Nelle sue lettere egli sottolinea spesso l'importanza eccezionale che ha per lui l'idea fondamentale. A proposito dell'*Idiota* egli dice in una lettera a Strachov: «Nel romanzo molto è stato scritto in fretta, molto è reso prolisso e non è riuscito, ma qualcosa è riuscito. Io non difendo il romanzo, ma la mia idea la difendo»¹⁶. Sui *Demoni* scrive a Majkov: «L'idea mi ha affascinato e mi ci sono appassionato tremendamente, ma non dirò così... di tutto il romanzo, ecco il guaio»¹⁷. Ma la funzione dell'idea dominante nei romanzi di Dostoevskij è particolare. Essa non supera i limiti del grande dialogo e non gli dà compiutezza. Essa deve guidare solo nella scelta e nella distribuzione del materiale («con la scelta di ciò su cui verterà il racconto»), ma questo materiale sono voci altrui, altrui punti di vista, e tra di essi «è posto continuamente sul piedistallo l'uomo futuro»¹⁸.

Abbiamo già detto che l'idea è il consueto principio monologico di visione e comprensione del mondo solo per i personaggi. Tra loro è distribuito tutto ciò che nell'opera può servire come immediata espressione e punto d'appoggio dell'idea. L'autore si trova dinanzi al personaggio dinanzi alla sua pura voce. In Dostoevskij non vi è raffigurazione oggettiva dell'ambiente, del modo di vita, della natura, delle cose, cioè di tutto ciò che potrebbe essere un punto d'appoggio per l'autore. Il mondo estremamente multiforme delle cose e dei rapporti oggettivi, presente nei romanzi di Dostoevskij, è dato nella luce che vi proiettano i personaggi, nel loro spi rito, nel loro tono. L'autore, come portatore di una propria idea, non entra in contatto diretto con nessun oggetto, egli è in contatto solo con gli uomini. Si ca pisce perfettamente che in questo mondo di soggetti non è possibile nessun *Leitmotiv* ideologico, nessuna deduzione ideologica, che trasformino il proprio materiale in oggetto.

Così Dostoevskij scrive, nel 1878, ad uno dei suoi corrispondenti: «Aggiungete qui, oltre a tutto questo [si parlava della insubordinazione dell'uomo alla legge generale della natura, M. B.], il *mio io*, che ha preso coscienza di tutto. Se esso ha preso coscienza di questo tutto, cioè di tutta la terra e del suo assioma [la legge di autoconservazione, M. B.], allora, di conseguenza, questo mio *io* è al di sopra di tutto questo, per lo meno non può entrare solo in questo, ma si mette a parte, al di sopra di tutto questo, lo giudica e ne prende coscienza... Ma in tal caso questo *io* non solo non si sottomette all'assioma terrestre, alla legge terrestre, ma altresì esce dai loro confini, ha una legge al di sopra di essi»¹⁹.

Di questa valutazione, fondamentalmente idealistica, della coscienza, Dostoevskij tuttavia non fa, nella sua creazione artistica, un uso monologico. L'«io» conoscente e giudicante e il mondo come suo oggetto sono dati qui non al singolare, ma al plurale. La coscienza idealistica egli la lascia non a se stesso, ma ai suoi personaggi, e non a uno solo, ma a tutti. Al posto del rapporto tra l'«io» cosciente e giudicante e il mondo, al centro della sua creazione è posto il problema dei rapporti reciproci tra questi «io» coscienti e giudicanti.

IV. Particolarità di «genere» e di composizione narrativa delle opere di Dostoevskij

Le particolarità della poetica di Dostoevskij, che ci siamo sforzati di metter in luce nei capitoli precedenti, presuppongono, naturalmente, anche un'interpretazione assolutamente nuova, nella sua opera, dei momenti del genere e della composizione. Né l'eroe, né l'idea, né lo stesso principio polifonico di costruzione del tutto possono rientrare nelle forme di genere e di composizione del romanzo biografico, psicologico-sociale, familiare e di costume, cioè nelle forme che dominavano nella letteratura contemporanea a Dostoevskij e che furono adottate dai suoi contemporanei come Turgenev, Goncharov, L. Tolstoj. Rispetto a loro, l'opera di Dostoevskij appartiene chiaramente a un genere affatto diverso, ad essi estraneo. L'intreccio del romanzo biografico non è adeguato al personaggio di Dostoevskij, poiché un tale intreccio si fonda interamente su una determinazione sociale e caratterologica e su una piena incarnazione vitale del personaggio. Tra il carattere del personaggio e l'intreccio della sua vita deve esserci una profonda unità organica. Su di essa si fonda il romanzo biografico. L'eroe e il mondo oggettivo che lo circonda devono essere fatti di un sol pezzo. Invece il personaggio di Dostoevskij in questo senso non è incarnato e non può incarnarsi. In lui non può esserci un normale intreccio biografico. E i personaggi stessi invano sognano e bramano di incarnarsi, di immedesimarsi in un normale intreccio di vita. Il desiderio di incarnarsi del sognatore, nato dall'idea dell'uomo del sottosuolo e dell'eroe della famiglia casuale, è uno dei temi principali di Dostoevskij.

Il romanzo polifonico di Dostoevskij è costruito su un diverso fondamento compositivo ed è legato ad altre tradizioni di genere dello sviluppo della narrativa europea. Nella letteratura critica su Dostoevskij spesso le caratteristiche della sua opera sono collegate alle tradizioni del romanzo europeo d'avventure. E in questo c'è una parte di verità.

Tra il personaggio del romanzo d'avventure e il personaggio di Dostoevskij c'è una somiglianza formale molto importante per la struttura del romanzo. Neppure del personaggio del romanzo d'avventure si può dire chi esso sia. Neppure esso ha salde qualità tipico-sociali e caratterologico-individuali dalle quali si formi un'immagine stabile del suo carattere, tipo o temperamento. Questa immagine determinata appesantirebbe l'intreccio d'avventure, ne limiterebbe le possibilità. Al personaggio del romanzo d'avventure può succedere tutto, ed egli può diventare tutto. Neppure esso è sostanza, bensì pura funzione di peripezie. Il personaggio del romanzo d'avventure non è compiuto e determinato dalla sua immagine al pari del personaggio di Dostoevskij.

È vero, questa è una somiglianza assai estrinseca e grossolana. Ma è sufficiente per rendere i personaggi di Dostoevskij possibili portatori di un intreccio d'avventure. L'ambito dei legami che i personaggi possono annodare e degli avvenimenti di cui essi possono diventare i partecipanti, non è predeterminato e limitato né dal loro carattere né dal mondo sociale in cui essi effettivamente sarebbero incarnati. Dostoevskij, quindi, poteva tranquillamente servirsi dei procedimenti più estremi e conseguenti non solo del romanzo d'avventure «nobile», ma anche di quello «plebeo». I suoi personaggi non escludono nulla dalla propria vita, tranne la dignità sociale del personaggio totalmente incarnato del romanzo biografico e familiare.

Per questo Dostoevskij non poteva in alcun modo seguire e avvicinare Turgenev, Tolstoj e i rappresentanti europei del romanzo biografico, mentre il romanzo d'avventure d'ogni specie lasciò una profonda traccia nella sua creazione. «Egli riprodusse soprattutto – scrive Grossman – per la prima e unica volta in tutta la storia del romanzo classico russo, le trame tipiche della letteratura d'avventure. I rabeschi tradizionali del romanzo europeo d'avventure più d'una volta servirono a Dostoevskij come abbozzi esemplari per la costruzione dei suoi intrighi.

«Egli si serviva persino degli stereotipi di questo genere letterario. Nel fervore del suo lavoro urgente egli si lasciava sedurre dai tipi correnti di trame avventurose, resi banali dai romanzieri da

strapazzo e dai narratori popolari...

«Sembra che non ci sia un attributo del vecchio romanzo d'avventure che non sia stato usato da Dostoevskij. Oltre agli omicidi misteriosi e alle catastrofi collettive, ai titoli nobiliari e alle ricchezze inattese, troviamo qui un tratto assai tipico del melodramma: i vagabondaggi degli aristocratici tra i tuguri e la loro fraternizzazione coi rifiuti della società. Tra gli eroi di Dostoevskij questo tratto non è caratteristico soltanto di Stavrogin. Esso è in ugual grado proprio al principe Valkovskij, al principe Sokol'skij e persino, in parte, al principe Myškin»¹.

Ma perché a Dostoevskij era necessario il mondo del romanzo d'avventure? Quali funzioni esso svolgeva nella totalità del suo disegno artistico?

Rispondendo a questa domanda, Leonid Grossman indica tre funzioni fondamentali dell'intreccio d'avventure. Con l'introduzione del mondo del romanzo d'avventure in primo luogo si otteneva un fortissimo interesse narrativo che facilitava al lettore il difficile cammino attraverso il labirinto delle teorie filosofiche, delle immagini e dei rapporti umani racchiusi in un solo romanzo. In secondo luogo, nel romanzo d'appendice Dostoevskij aveva trovato «una scintilla di simpatia per gli umiliati e offesi, simpatia che si sente dietro tutte le avventure dei miserabili resi felici e dei trovatelli fatti salvi». Infine, in questo si rivelava un «tratto profondo» della creazione dostoevskiana: «la tendenza a immettere l'eccezionale nel cuore stesso del quotidiano, a fondere, secondo un principio romantico, il sublime col grottesco e a portare con un'inavvertita trasformazione le immagini e i fenomeni della realtà quotidiana ai confini del fantastico»².

Non si può non ammettere con Grossman che tutte le funzioni da lui indicate ineriscono effettivamente al materiale d'avventure del romanzo dostoevskiano. Ci sembra, tuttavia, che questo non esaurisca affatto il problema. La capacità d'attrattiva del racconto non fu mai un fine a sé stante per Dostoevskij, né fu un fine artistico a sé stante il principio dell'intrecciamento del sublime e del grottesco, del l'eccezionale e del quotidiano. Se gli autori del romanzo d'avventure, introducendo tuguri, galere e ospedali, prepararono effettivamente il cammino al romanzo sociale, dinanzi a Dostoevskij c'erano i modelli dell'autentico romanzo sociale – psicologico-sociale, biografico, di costume – ai quali Dostoevskij, tuttavia, non si rivolse quasi del tutto. Grigorovič e gli altri, che avevano cominciato il lavoro letterario insieme con Dostoevskij, erano giunti a quello stesso mondo degli umiliati e offesi, seguendo modelli del tutto diversi.

Le funzioni indicate da Grossman sono secondarie. In esse manca ciò che è fondamentale e capitale.

L'intreccio del romanzo psicologico-sociale, familiare, biografico e di costume collega un personaggio e un altro personaggio non come uomo e uomo, ma come padre e figlio, marito e moglie, rivale e rivale, amante e amata oppure come proprietario e contadino, capitalista e proletario, prospero borghese e vagabondo declassato, eccetera. I rapporti familiari, biografici, sociali di ceto e di classe costituiscono il saldo fondamento determinante di tutti i legami d'intreccio; la casualità qui è esclusa. Il personaggio s'incorpora nell'intreccio come essere umano incarnato e rigorosamente localizzato nella vita, chiuso nel concreto e impenetrabile paramento della propria classe o del proprio ceto, della propria situazione familiare, della propria età, dei propri fini biografici. La sua *umanità* è tanto concretizzata e specificata dal suo posto vitale da diventare priva di un'azione determinante sui rapporti d'intreccio. Essa può rivelarsi soltanto nei limiti rigorosi di questi rapporti.

I personaggi sono ripartiti dall'intreccio e possono incontrarsi veramente tra loro soltanto su un concreto terreno determinato. I loro reciproci rapporti sono creati dall'intreccio e dall'intreccio sono compiuti. Le loro autocoscienze e coscienze in quanto uomini non possono racchiudere alcun legame essenziale che esuli dall'intreccio. L'intreccio qui non può mai diventare semplice materiale di una comunicazione di coscienze che lo trascenda poiché il personaggio e l'intreccio sono fatti di un sol pezzo. I personaggi in quanto personaggi sono generati dall'intreccio stesso. L'intreccio non è soltanto il loro vestito: è il corpo e l'anima loro. E viceversa: il loro corpo e la loro anima possono

rivelarsi e compiersi veramente solo nell'intreccio.

L'intreccio d'avventure, al contrario, è un vestito che aderisce al personaggio, un vestito che egli può cambiare quando gli pare e piace. L'intreccio d'avventure si fonda non su ciò che è il personaggio e sul posto che esso occupa nella vita, ma piuttosto su ciò che esso non è e che dal punto di vista di ogni realtà già presente è impregiudicato e inatteso. L'intreccio d'avventure non si basa su situazioni – familiari, sociali, biografiche – presenti e stabili, ma si sviluppa nonostante esse.

La situazione d'avventure è una situazione in cui può ritrovarsi ogni uomo in quanto uomo. Anzi, l'intreccio d'avventure si serve di ogni stabile localizzazione sociale non come di una forma vitale compiuta, ma come di una «situazione». Così, l'aristocratico del romanzo d'appendice non ha nulla in comune con l'aristocratico del romanzo familiare-sociale. L'aristocratico del romanzo d'appendice è una posizione in cui si trova un uomo. L'uomo agisce, vestito da aristocratico, come uomo: spara, compie delitti, sfugge ai nemici, supera ostacoli, eccetera. Tutti gli istituti sociali e culturali, i ceti, le classi, i rapporti familiari sono soltanto situazioni nelle quali può ritrovarsi l'uomo eterno e uguale a se stesso. I compiti dettati dalla sua eterna natura umana – l'auto-conservazione, la brama di vittoria e di trionfo, la brama di possesso, di amore sensuale – determinano l'intreccio d'avventure.

È vero, quest'eterno uomo dell'intreccio d'avventure è, per così dire, uomo corporeo e corporeo-spirituale. Perciò, fuori dell'intreccio egli è vuoto e, quindi, non stabilisce con gli altri personaggi alcun legame al di là dell'intreccio. L'intreccio d'avventure non può, quindi, essere l'ultimo legame nel mondo romanzesco di Dostoevskij, ma come intreccio esso è materiale favorevole per realizzare il suo disegno artistico.

L'intreccio d'avventure in Dostoevskij si combina con una profonda e acuta problematicità; anzi, esso è posto interamente al servizio dell'idea: esso pone l'uomo in situazioni eccezionali, che lo scoprono e lo provocano, e lo fa incontrare e scontrare con altri uomini in circostanze insolite e inattese proprio per *provare* l'idea e l'uomo d'idea, cioè «l'uomo nell'uomo». E questo permette di fondere con l'avventura generi come la confessione, l'agiografia, eccetera che le sembrerebbero estranei.

Questa unione del romanzo d'avventure, per di più spesso d'appendice, con l'idea, col dialogo problematico, con la confessione, l'agiografia e la predicazione sembrava, dal punto di vista delle nozioni dominanti nel diciannovesimo secolo sui generi, qualcosa di insolito, e veniva percepita come una violazione grossolana e ingiustificata dell'«estetica dei generi». In effetti, nel diciannovesimo secolo questi generi e elementi di genere si erano isolati nettamente e apparivano eterogenei. Ricordiamo la bella caratterizzazione che, di questa eterogeneità, diede a suo tempo L. P. Grossman (confer pagg. 22-23 del nostro libro). Noi abbiamo cercato di far vedere che questa eterogeneità di genere e di stile era intesa e superata da Dostoevskij sulla base del coerente polifonismo della sua creazione. Ma ad esso è venuto il momento di illuminare questo problema anche dal punto di vista della *storia* dei generi, di portarlo cioè sul piano della *poetica storica*.

Il fatto è che l'unione dell'avventura con un'acuta problematicità, la dialogicità, la confessione, l'agiografia e la predicazione non è affatto qualcosa di assolutamente nuovo e mai prima verificatosi. Nuovi erano soltanto l'uso e l'interpretazione polifonica di questa unione di generi operata da Dostoevskij. Ma essa affonda le sue radici nella remota antichità. Il romanzo d'avventure del diciannovesimo secolo è soltanto una diramazione – per di più impoverita e deformata – di una tradizione di genere possente ed ampia che, come abbiamo detto, risale a un profondo passato, alle fonti stesse della letteratura europea. Riteniamo necessario indagare questa tradizione fino alle sue fonti. Non ci si può limitare all'analisi dei fenomeni di genere più prossimi a Dostoevskij. Anzi, è proprio sulle fonti che abbiamo intenzione di concentrare la nostra attenzione. Dovremo quindi allontanarci temporaneamente da Dostoevskij per sfogliare alcune pagine antiche e da noi quasi mai studiate della storia dei generi. Questo excursus storico ci aiuterà a comprendere in modo più profondo e giusto particolarità di genere e di composizione delle opere di Dostoevskij finora quasi

mai messe in luce nella letteratura critica su di lui. Inoltre, pensiamo che questo problema abbia anche un più ampio significato per la teoria e la storia dei generi letterari.

Il genere letterario per sua natura riflette le tendenze più stabili ed «etern» dello sviluppo della letteratura. Nel genere si conservano sempre gli elementi imperituri dell'età *arcaica*. È vero che quest'età arcaica si conserva in esso soltanto grazie a un suo costante *rinnovamento*, a una sua modernizzazione, se così si può dire. Il genere è sempre questo e altro, è sempre nuovo e vecchio contemporaneamente.

Il genere rinasce e si rinnova a ogni nuova tappa di sviluppo della letteratura e in ogni opera individuale di quel dato genere. In questo è la vita del genere.

Perciò anche l'età arcaica conservata nel genere non è morta, ma eternamente viva, cioè atta a rinnovarsi. Il genere vive del presente, ma *ricorda* sempre il suo passato, il suo principio. Il genere è il rappresentante della memoria creativa nel processo dello sviluppo letterario. Per questo il genere è capace di garantire l'*unità* e la *continuità* di questo sviluppo.

Ecco perché per intendere correttamente il genere è necessario risalire alle sue fonti.

All'inizio dell'antichità classica e poi nell'età ellenistica si formano e si sviluppano numerosi generi, esteriormente piuttosto differenti, ma legati da intima affinità e costituenti perciò un settore particolare della letteratura, che gli stessi antichi chiamarono con il nome molto espressivo di «*spoudoghèlaion*», cioè il settore del «serio-comico». A questo settore gli antichi attribuivano i mimi di Sofrone, il «dialogo socratico» (come genere particolare), la vastissima letteratura degli «imnosioni» (anch'essa un genere particolare), la più antica memorialistica (Ione di Chaos, Crizia), i libelli, tutta la poesia bucolica, la «satira menippea» (come genere particolare) e alcuni altri generi. Difficilmente potremmo indicare i limiti precisi e stabili di questo settore serio-comico. Ma gli stessi antichi avvertirono chiaramente la sua sostanziale originalità e lo contrapposero ai generi seri, l'epopea, la tragedia, la storia, la retorica classica, eccetera. Ed effettivamente, le differenze tra questo settore e la restante letteratura dell'antichità classica sono molto sostanziali.

In che cosa consistono le particolarità discriminanti i generi del serio-comico?

Pur con tutta la loro esteriore varietà essi sono uniti dal profondo legame con *folclore carnevalesco*. Essi sono tutti permeati, in vario grado, da uno specifico *sentimento carnevalesco del mondo*, e alcuni di essi sono direttamente varianti letterarie dei generi orali folclorico-carnevaleschi. Il sentimento carnevalesco del mondo, che permea interamente questi generi, ne determina le fondamentali particolarità e pone l'immagine e la parola loro in un particolare rapporto con la realtà. È vero, in tutti questi generi serio-comici c'è un forte elemento retorico, ma nell'atmosfera di *gaia relatività* propria del sentimento carnevalesco del mondo questo elemento muta sostanzialmente: si indebolisce la sua unilaterale serietà retorica, il suo carattere raziocinante, univoco e dogmatico.

Il sentimento carnevalesco del mondo possiede una potente forza vivificante di trasformazione e una vitalità indistruttibile. Perciò anche nel nostro tempo i generi che hanno un legame sia pur lontano con le tradizioni del serio-comico, mantengono in sé un fermento carnevalesco che li stacca nettamente dagli altri generi. Su questi generi c'è sempre un'impronta particolare da cui possiamo riconoscerli. L'orecchio sensibile indovina sempre gli echi sia pur lontani del sentimento carnevalesco del mondo. Chiameremo *letteratura carnevalizzata* la letteratura che ha risentito – in modo diretto o indiretto, attraverso una serie di anelli di mediazione – dell'influsso di certe forme di folclore carnevalesco (antico o medievale). Tutta la sfera del serio-comico è il primo esempio di tale letteratura. Noi riteniamo che il problema della carnevalizzazione della letteratura è uno dei problemi principali della poetica storica, in particolare della poetica dei generi.

Tuttavia al problema specifico della carnevalizzazione torneremo più tardi (dopo l'analisi del carnevale e del sentimento carnevalesco del mondo). Qui ci soffermeremo su alcune particolarità estrinseche di genere della sfera del serio-comico che sono già il risultato dell'influsso trasformatore del sentimento carnevalesco del mondo.

La prima particolarità di tutti i generi del serio-comico è il loro nuovo rapporto verso la realtà: il loro oggetto e, cosa ancor più importante, il punto di partenza della comprensione, valutazione e formulazione della realtà è costituito dalla viva, spesso addirittura scottante contemporaneità. Per la prima volta nella letteratura antica l'oggetto della rappresentazione *seria* (per la verità, al tempo stesso anche comica) è data senza alcuna distanza epica o tragica, è data non nel passato assoluto del mito e della leggenda, ma al livello della contemporaneità, nella zona del contatto immediato e perfino rozzamente familiare con i contemporanei viventi. I personaggi del mito e le figure storiche del passato sono in questi generi volutamente e accentuatamente contemporaneizzati, ed essi agiscono e parlano nella zona del contatto familiare con la incompiuta contemporaneità. Nel settore del serio-comico, quindi, avviene un mutamento radicale della stessa zona dei valori temporali in cui è costruito il personaggio artistico. Questa è la sua prima particolarità.

La seconda particolarità è indissolubilmente legata alla prima: i generi del serio-comico non si fondano sulla *tradizione* e non si fanno consacrare da essa, essi si fondano *coscientemente* sulla *esperienza* e sulla *libera invenzione*; il loro rapporto con la tradizione è nella maggior parte dei casi profondamente critico, e a volte cinico-smascheratorio. Qui, di conseguenza, appare per la prima volta il personaggio liberato dalla tradizione, che si fonda sull'esperienza e sulla libera invenzione. Questo è una completa rivoluzione nella storia del personaggio letterario.

La terza particolarità è la voluta pluralità di stili e varietà di voci di tutti questi generi. Essi rifiutano l'unità stilistica (rigorosamente parlando, il monostilismo) dell'epopea, della tragedia, dell'alta retorica, della lirica. In essi è caratteristica la pluralità di toni del racconto, la mescolanza di sublime e di infimo, di serio e di ridicolo, essi si servono largamente di altri generi inseriti in maniera incidentale: lettere, manoscritti ritrovati, dialoghi riferiti, parodie di generi sublimi, citazioni parodisticamente interpretate, eccetera; in alcuni di essi si osserva una mescolanza di discorso prosaico e poetico, si introducono dialetti e gerghi dal vivo (e nella fase romana anche il diretto bilinguismo), appaiono differenti maschere dell'autore. Accanto alla parola raffigurante appare la *parola raffigurata*; in alcuni generi la funzione principale è svolta da discorsi a due voci. Qui, di conseguenza, appare anche un rapporto radicalmente nuovo verso la parola come materiale di letteratura.

Tali sono le tre fondamentali particolarità, comuni a tutti i generi che rientrano nel settore del serio-comico. Da ciò appare chiaro quale enorme importanza abbia questo settore della letteratura antica per lo sviluppo del futuro romanzo europeo e di quella prosa artistica che tende al romanzo e si sviluppa sotto la sua influenza.

Con una certa semplificazione e schematicità si può dire che il genere romanzesco ha tre radici fondamentali: *epica*, *retorica* e *carnevalesca*. A seconda della preponderanza di una di queste tre radici si formano tre linee di sviluppo del romanzo europeo: *epica*, *retorica* e *carnevalesca* (tra le quali, naturalmente, esistono numerose forme di transizione). Nel campo del serio-comico sono da ricercare i punti di partenza dello sviluppo delle varietà della terza, cioè quella carnevalesca, linea del romanzo, compresa quella che porta all'opera di Dostoevskij.

Per la formazione di quest'ultima linea di sviluppo del romanzo e della prosa d'arte, cioè della linea che porta a Dostoevskij, e che noi chiameremo convenzionalmente «linea dialogica», un'importanza determinante hanno due generi del settore serio-comico: il «*dialogo socratico*» e la «*satira menippea*». Su di essi occorre soffermarsi un po' più in particolare.

Il «dialogo socratico» è un genere singolare, largamente diffuso a suo tempo. «Dialoghi socratici» furono scritti da Platone, Senofonte, Antistene, Eschine, Fedone, Euclide, Alessamene, Glaucone, Simmio, Cratone, eccetera. Fino a noi sono giunti i dialoghi di Platone e Senofonte, degli altri abbiamo solo testimonianze e qualche frammento. Ma sulla base di tutto questo noi possiamo farci un'idea del carattere di questo genere.

All'inizio il «dialogo socratico» – ormai nella fase letteraria del suo sviluppo – fu quasi un genere memorialistico: si trattava di ricordi delle conversazioni effettivamente svolte da Socrate, appunti

delle conversazioni inquadrare in un breve racconto. Ma ben presto il rapporto liberamente creativo con il materiale emancipa il genere dalle sue limitazioni storiche e memorialistiche e conserva in esso solo il metodo socratico di scoprimento dialogico della verità e la forma esteriore di dialogo trascritto e inquadrato nel racconto. Un siffatto carattere liberamente creativo hanno già i dialoghi socratici di Platone e Antistene (questi ultimi noti a noi attraverso frammenti).

Il «dialogo socratico» non è un genere retorico. Esso cresce su una base carnevalesca popolare ed è profondamente penetrato da un sentimento carnevalesco del mondo, soprattutto, naturalmente, nello stadio *orale* socratico del suo sviluppo. Ma al fondamento carnevalesco di questo genere torneremo ancora in seguito.

Noi ci soffermeremo sugli elementi del genere «dialogo socratico» che hanno una particolare importanza per la nostra concezione.

1. Alla base del genere è l'idea socratica della natura dialogica della verità e del l'umana riflessione su di essa. Il metodo dialogico di ricerca della verità si contrapponeva al monologismo ufficiale, che pretendeva al *possesso* di una verità *bell'e pronta*, si contrapponeva alla ingenua presunzione degli uomini che credono di sapere qualcosa, di possedere cioè certe verità. La verità non nasce e non si trova nella testa d'un singolo uomo, essa nasce *tra gli uomini*, che insieme cerca no la verità, nel processo della loro comunione dialogica. Socrate chiamava se stesso «mezzano»: egli univa gli uomini e li faceva scontrare nella disputa, in seguito alla quale nasceva la verità; e, riferendosi a questa verità nascente, Socrate si definiva «levatrice», poiché egli la aiutava a nascere. Perciò egli chiamava il suo metodo «maieutico». Ma Socrate non si definì mai unico e personale possessore di una verità bell'e fatta. Sottolineiamo che le concezioni socratiche circa la natura dialogica della verità furono alla base del genere del «dialogo socratico», cioè determinarono la sua *forma*, ma furono ben lungi dal trovare sempre espressione nel contenuto dei singoli dialoghi. Il contenuto acquistava spesso un carattere monologico, contrastante con l'idea che aveva dato forma al genere. In Platone, nei dialoghi del primo e secondo periodo della sua creazione, il riconoscimento della natura dialogica della verità ancora si conserva anche nella sua concezione del mondo filosofico, seppure in forma attenuata. Perciò il dialogo di questi periodi non si tra sforma in un semplice metodo di esposizione di idee già pronte (a fini pedagogici) e Socrate non si trasforma ancora in «maestro». Ma nell'ultimo periodo dell'opera di Platone ciò avviene: il monologismo del contenuto comincia a distruggere la forma del «dialogo socratico». In seguito, quando il genere del «dialogo socratico» passò al servizio delle concezioni del mondo dogmatiche delle diverse scuole filosofiche e delle dottrine religiose, esso si trasformò in una semplice forma di esposizione di una verità già trovata bell'e pronta e inconfutabile, e finalmente degenerò del tutto in una forma di indottrinamento dei neofiti a base di domande e risposte (catechismo).

2. I due procedimenti fondamentali del «dialogo socratico» erano la *sincrisi* (*synkrisis*) e la *anacrisi* (*anakrisis*). Per sincrisi si intendeva il confronto di differenti punti di vista su una determinata materia. Nel «dialogo socratico» si dava una grandissima importanza alla tecnica di tale confronto tra le diverse parole-opinioni sull'oggetto, il che derivava dalla stessa natura del genere. Per anacrisi si intendevano i metodi atti a suscitare e provocare le parole dell'interlocutore, per costringerlo ad esprimere il suo pensiero e ad esprimerlo fino in fondo. Socrate fu un grande maestro di anacrisi: egli sapeva costringere gli uomini a *parlare*, a mettere in parola le loro opinioni confuse, ma tenaci e preconcepite, a illuminarle con la parola e così facendo a smascherarne la loro falsità o incompletezza; egli sapeva far uscire le verità trite alla luce del sole. L'anacrisi è la provocazione della parola con la parola (e non con la situazione dell'intreccio, come nella «satira menippea» di cui parleremo oltre). La sincrisi e l'anacrisi dialogizzano il pensiero, lo portano all'esterno, lo trasformano in *replica*, lo associano alla comunione dialogica *tra* gli uomini. Ambedue questi procedimenti sgorgano dalla concezione della natura dialogica della verità, che è alla base del dialogo socratico.

3. Personaggi del «dialogo socratico» sono gli *ideologi*. Ideologo è innanzitutto lo stesso Socrate.

Ideologi sono anche tutti i suoi interlocutori, i suoi scolari, o sofisti, la gente semplice che egli attira nel dialogo e che egli rende ideologi loro malgrado. Anche l'avvenimento che si svolge nel dialogo socratico (o meglio, che si riproduce in esso) è un avvenimento puramente ideologico di ricerca e *sperimentazione* della verità. Questo avvenimento a volte si sviluppa con vera (ma originale) drammaticità: ad esempio, le peripezie dell'idea di immortalità dell'anima nel *Fedone* platonico. Così, il «dialogo socratico» introduce per la prima volta nella storia della letteratura europea il personaggio ideologo.

4. Nel «dialogo socratico» accanto all'anacrisi, cioè alla provocazione della parola mediante la parola, si impiega a volte allo stesso scopo anche la situazione d'intreccio del «dialogo». Nell'*Apologia* platonica la situazione del processo e della attesa condanna a morte determina il carattere particolare del discorso di Socrate come rendiconto-confessione dell'uomo che sta sull'estrema soglia. Nel *Fedone* la conversazione sulla immortalità dell'anima, con tutte le sue peripezie esterne e interne, è determinata direttamente da una situazione di morte imminente. Qui, in ambedue i casi, è presente la tendenza a creare una situazione *eccezionale*, che purifica la parola da qualsiasi automatismo vitale e costringe a scoprire gli strati più profondi della personalità e del pensiero. Naturalmente la libertà di creare situazioni eccezionali che provocano la parola più profonda, nel «dialogo socratico» è molto limitata dalla natura storica e memorialistica di questo genere. Tutta via possiamo parlare già del sorgere, e sul suo terreno, di un particolare tipo di «dialogo sulla estrema soglia» (Schwellendialog), largamente diffuso nella letteratura ellenistica e romana, e poi anche nel Medioevo, e infine, nella letteratura dell'epoca del Rinascimento e della Riforma.

5. L'idea nel «dialogo socratico» si lega organicamente con la immagine dell'uomo che ne è il portatore (Socrate e gli altri protagonisti essenziali del dialogo). La sperimentazione dialogica dell'idea è nel contempo anche sperimentazione dell'uomo che la rappresenta. Possiamo quindi parlare qui di un'*immagine dell'idea*. Osserviamo qui anche un rapporto liberamente creativo verso questa immagine. Le idee di Socrate, dei principali sofisti e di altri personaggi storici non sono qui citate né riferite, ma vengono date in uno sviluppo liberamente creativo sullo sfondo di altre idee che le dialogizza. A mano a mano che si attenua la base storica e memorialistica del genere, le idee altrui divengono sempre più plastiche, nei dialoghi cominciano a incontrarsi uomini e idee che nella realtà storica non erano mai entrati in reale contatto dialogico (ma avrebbero potuto entrarvi). C'è un solo passo per arrivare al futuro «dialogo dei morti», dove sul piano dialogico si incontrano uomini e idee separati da secoli. Ma il «dialogo socratico» non fa questo passo. È vero che Socrate nell'*Apologia* sembra quasi preannunciare questo futuro genere dialogico, quando, in previsione della condanna a morte, parla dei dialoghi che avrebbe tenuto nell'Ade con le ombre del passato, come li aveva tenuti sulla terra. È necessario tuttavia, sottolineare che la *immagine* dell'idea, nel «dialogo socratico», a differenza della immagine dell'idea in Dostoevskij, ha ancora un carattere *sincretistico*: la rigorosa separazione di astratto *concetto* scientifico e filosofico e di *immagine* artistica non si era ancora compiuta all'epoca in cui fu creato il «dialogo socratico». Il «dialogo socratico» è ancora un genere sincretistico artistico-filosofico.

Tali sono le particolarità fondamentali del «dialogo socratico». Esse ci permettono di considerare questo genere come punto di origine della linea di sviluppo della prosa d'arte e del romanzo europei che porta all'opera di Dostoevskij.

Il «dialogo socratico», come genere determinato, ebbe vita breve, ma nel suo processo di disgregazione si formarono altri generi dialogici, tra cui la *satira menippea*. Ma non la si può, naturalmente, considerare come un puro prodotto della decomposizione del «dialogo socratico» (come a volte si fa) poiché le sue radici affondano *direttamente* nel folclore carnevalesco la cui influenza determinante è ancor più rilevante che nel «dialogo socratico».

Prima di analizzare il genere della «satira menippea», ne daremo una breve notizia di carattere puramente informativo.

Questo genere trasse il suo nome da Menippo di Gadara, filosofo del terzo secolo A.C., che gli diede forma classica³, mentre il termine stesso fu introdotto per la prima volta a significare un genere determinato dallo studioso romano Varrone (primo secolo a. C.) che chiamò le proprie satire «saturae menippeae», ma il genere stesso era nato molto prima: il suo primo rappresentante fu, forse, già Antistene, alunno di Socrate e autore di «dialoghi socratici». Satire menippee scrisse pur e il contemporaneo di Aristotile Eraclide Pontico, che, secondo Cicerone, fu anche il creatore di un genere simile, il «logistoricus» (combinazione del dialogo socratico con storie fantastiche). Ma un indubbio rappresentante della «satira menippea» fu già Bione Boristenita, cioè proveniente dalle rive del Dniepr (terzo secolo a.C.). Poi viene Menippo, che ha dato al genere una maggiore determinatezza, quindi Varrone, delle cui satire sono giunti fino a noi numerosi frammenti. Una classica satira menippea è il *Ludus de morte Claudii* di Seneca (ovvero *Apokolokyntosis*, cioè «zucchificazione»). Niente altro che una satira menippea sviluppata fino ai limiti del romanzo è il *Satyricon* di Petronio. L'idea più completa di questo genere (anche se non di tutte le sue varietà) ce la danno naturalmente le satire menippee di Luciano. Una satira menippea sviluppata è *L'asino d'oro* di Apuleio (così come pure la sua fonte greca, a noi nota per un breve riassunto di Luciano). Un modello molto interessante di satira menippea è anche il cosiddetto «Romanzo di Ippocrate» (il primo romanzo epistolare europeo). Conclude lo sviluppo della satira menippea nella fase antica la *Consolazione della filosofia* di Boezio. Elementi di satira menippea si trovano in alcune varietà del «romanzo greco», nell'antico romanzo utopistico, nella satira romana (Lucilio e Orazio). Nell'orbita della satira menippea si sono sviluppati alcuni generi affini, geneticamente collegati con il dialogo socratico: la diatriba, il già da noi citato «logistoricus», il «soliloquium», i generi aretologici, eccetera.

La «satira menippea» ha esercitato una enorme influenza sulla letteratura paleocristiana e bizantina (e attraverso di essa anche sull'antica letteratura russa). La «satira menippea» continuò il suo sviluppo anche nelle epoche successive: nel Medioevo, nell'epoca del Rinascimento, della Riforma e nell'età moderna; e continua a svilupparsi anche ora (con o senza una chiara coscienza del genere). Questo genere carnevalizzato, straordinariamente elastico e variabile come Prometeo, capace di penetrare anche in altri generi, ebbe un enorme significato, finora non abbastanza valutato, nello sviluppo delle letterature europee. La «satira menippea» divenne uno dei principali portatori del sentimento carnevalesco nella letteratura fino ai nostri giorni. Ma a questo significato torneremo in seguito.

Ora, dopo la nostra breve rassegna delle antiche satire menippee, dobbiamo mettere in luce le particolarità fondamentali di questo genere, così come esse si determinarono nell'epoca antica. In seguito chiameremo la «satira menippea» semplicemente *menippea*.

1. Rispetto al «dialogo socratico» nella menippea in generale aumenta il significato dell'elemento comico, anche se esso oscilla considerevolmente secondo le diverse varietà di questo genere piuttosto elastico: l'elemento comico è molto notevole, per esempio, in Varrone, e scompare, o meglio, s'indebolisce⁴ in Boezio. Sul particolare carattere *carnevalesco* (nel senso ampio della parola) ci soffermeremo più particolareggiatamente in seguito.

2. La menippea si libera pienamente delle limitazioni storico-memorialistiche che erano ancora proprie del «dialogo socratico» (anche se esteriormente la forma memorialistica a volte si conserva); essa è libera dalla tradizione e non è affatto impacciata da esigenze di esteriore verosimiglianza. La satira menippea è caratterizzata dalla *eccezionale libertà di invenzione narrativa e filosofica*. Ciò non è per nulla impedito dal fatto che i personaggi principali della satira menippea sono figure storiche e leggendarie (Diogene, Menippo, eccetera). Forse in tutta la letteratura mondiale non troviamo un genere più libero per invenzione e fantasia della menippea.

3. La particolarità più importante del genere della menippea è che la più audace e sfrenata fantasia è qui internamente motivata, giustificata, illuminata da un fine pura mente filosofico-ideale: quello di creare *situazioni eccezionali* per provocare e sperimentare l'idea-parola filosofica, la *verità*, impersonata nella figura del saggio che cerca questa verità. Sottolineiamo che la fantasia serve qui

non per la *incarnazione* positiva della verità, ma per la sua ricerca, provocazione e, soprattutto per la sua *sperimentazione*. A questo fine i personaggi della satira menippea salgono in cielo, scendono agli inferi, visitano la luna, vagano attraverso paesi assolutamente fantastici, si trovano in situazioni di vita eccezionali (Diogene, ad esempio, si vende schiavo sulla piazza del mercato, Peregrino si fa bruciare solennemente ai giochi olimpici, l'asino-Lucio si trova sempre in situazioni eccezionali, e così via). Molto spesso la fantasia acquista un carattere avventuroso, a volte simbolico o perfino mistico-religioso (in Apuleio). Ma in tutti i casi essa è assoggettata alla funzione puramente ideale di provocare e sperimentare la verità. La più sfrenata fantasia avventurosa e l'idea filosofica si trovano qui in un'unità artistica organica e indissolubile. È necessario ancora sotto lineare che si tratta appunto della sperimentazione dell'idea, della verità, e non di un determinato carattere umano, individuale o tipico-sociale. La sperimentazione del saggio è la sperimentazione della sua posizione filosofica nel mondo, e non di questi o quei tratti del suo carattere indipendenti da tale posizione. In questo senso si può dire che il contenuto della satira menippea sono le *avventure* dell'idea o della verità nel mondo: sulla terra, agli inferi, sull'Olimpo.

4. Una particolarità molto importante della menippea è l'organico combinarsi di libera fantasia, di simbolismo e a volte dell'elemento mistico-religioso con un estremo e grossolano (dal nostro punto di vista) *naturalismo sordido*. Le avventure della verità sulla terra avvengono sulle strade maestre, nei lupanari, nei covi dei ladri, nelle taverne, sulle piazze dei mercati, nelle prigioni, nelle orge erotiche dei culti segreti, e così via. L'idea qui non teme nessun luogo sordido e nessuna bruttura della vita. L'uomo d'idea, il saggio, s'imbatte nell'espressione estrema del male, della degenerazione, della bassezza e della viltà del mondo. Questo naturalismo sordido appare, evidentemente, già nelle prime menippee. Già di Bio ne Boristenita gli antichi dicevano che «per primo rivestì la filosofia dell'abito variopinto di una etera». Molto di questo naturalismo sordido è in Varrone e Luciano.

Ma lo sviluppo più ampio e completo questo naturalismo poté averlo solo nelle menippee, sviluppate fino al romanzo, di Petronio e Apuleio. La combinazione organica di dialogo filosofico, di sublime simbolismo, di fantasia avventurosa e di naturalismo sordido è la particolarità più notevole della menippea, che si conserva anche in tutte le successive fasi di sviluppo della linea dialogica della prosa romanzesca fino a Dostoevskij.

5. L'audacia dell'invenzione e della fantasia si combina nella menippea con un eccezionale universalismo filosofico e con una concezione del mondo estremamente caratterizzata. La menippea è il genere delle «questioni ultime». In essa si sperimentano le posizioni filosofiche ultime. La menippea si sforza di dare quasi le parole ultime, decisive e gli atti ultimi, decisivi dell'uomo, in ciascuno dei quali è tutto l'uomo e tutta la sua vita nella sua interezza. Questa caratteristica del genere, evidentemente, si manifesta con particolare rilievo nelle prime menippee (in Eraclide Pontico, Bione, Telese, Menippo), ma si conserva, anche se in forma attenuata, in tutte le varietà di questo genere, come suo tratto caratteristico. Nella menippea il carattere stesso della problematica filosofica, in confronto con il dialogo socratico, doveva mutare nettamente: cadevano tutti i problemi in certo modo «accademici» (gnoseologici ed estetici), cadeva la complessa e ampia argomentazione, restavano, in sostanza, le nude «questioni ultime» con una propensione etico-pratica. Della menippea è caratteristica la sincrisi (cioè il raffronto) appunto di queste nude «posizioni ultime nel mondo». Per esempio, la raffigurazione satirico-carnevolesca della *Vendita delle vite*, cioè delle estreme posizioni vitali, in Luciano; i fantastici veleggiamenti attraverso mari ideologici, in Varrone (*Serculixes*); il passaggio attraverso tutte le scuole filosofiche (a quanto pare già in Bione), e così via. Dappertutto qui nudi *pro et contra* sulle questioni ultime della vita.

6. La relazione con l'universalismo filosofico della menippea in essa si manifesta una struttura a tre piani: l'azione e le sincrisi dialogiche si trasferiscono dalla terra sull'Olimpo e negli inferi. Questa struttura a tre piani è data con grande evidenza esteriore nel *Ludus de morte Claudii* di Seneca; qui, pure con grande evidenza esteriore, son dati i «dialoghi sulla estrema soglia»: nell'anticamera

dell'Olimpo (dove Claudio non è stato ammesso) e sulla soglia degli inferi. La struttura a tre piani della menippea ha esercitato una influenza determinante sulla corrispondente struttura del «mistero» e della scena misterica medievale. Il genere del «dialogo sulla estrema soglia» ha avuto pure una larghissima diffusione nel Medioevo sia nei generi seri che in quelli comici (per esempio, il noto *fabliau* sulle discussioni del contadino alle porte del paradiso) ed è presente in modo particolare nella letteratura della Riforma (la cosiddetta «Himmelspforten-Literatur»). Una assai grande importanza acquistò nella menippea la rappresentazione degli *inferi*: da qui trasse origine un genere singolare, i «colloqui dei morti», largamente diffuso nella letteratura europea del Rinascimento, del diciassettesimo e diciottesimo secolo.

7. Nella menippea fa la sua apparizione un tipo particolare di sperimentazione fantastica, assolutamente estraneo all'epos e alla tragedia antichi: l'osservazione da un punto di vista inconsueto, ad esempio dall'alto, in cui le proporzioni dei fenomeni della vita osservati mutano bruscamente. Ad esempio l'*Icaromenippo* di Luciano o l'*Endimione* di Varrone (l'osservazione della vita di una città dall'alto). Questa linea di sperimentazione fantastica continua, sotto l'influenza determinante della menippea, anche nell'epoche successive, in Rabelais, Swift, Voltaire (*Micromegas*), eccetera.

8. Nella menippea compare per la prima volta anche quella che si può chiamare sperimentazione psicologico-morale: la raffigurazione di stati psichico-morali inconsueti, anormali dell'uomo: la follia di qualsiasi tipo (la «tematica maniacale»), lo sdoppiamento della personalità, la sfrenata fantasticheria, i sogni strani, le passioni confinanti con la follia⁵, il suicidio e così via. Tutti questi fenomeni hanno nella menippea un carattere non strettamente tematico, ma formale e di genere. Le visioni oniriche, le fantasticherie, la follia rompono l'integrità epica e tragica dell'uomo e del suo destino: in lui si scoprono le possibilità di un altro uomo e di un'altra vita, egli perde la sua definitezza e univocità, cessa di coincidere con se stesso. Le visioni oniriche sono comuni anche nell'epos, ma là esse, siano profetiche, esortatorie o ammonitorie, non portano l'uomo oltre i limiti della sua sorte e del suo carattere, non rompono la sua integrità. Naturalmente questa indefinitezza dell'uomo e la sua non coincidenza con se stesso nella menippea hanno ancora un carattere piuttosto elementare ed embrionale, ma sono già scoperte e permettono di osservare l'uomo in modo nuovo. La rottura della integrità e definitezza dell'uomo favoriscono anche il rapporto dialogico dell'uomo con se stesso, che fa la sua comparsa nella menippea (rapporto che è pregno dello sdoppiamento della personalità). A questo riguardo è molto interessante la satira di Varrone *Bimarcus*, cioè *Il doppio Marco*. Come in tutte le menippee di Varrone, l'elemento comico è qui molto forte. Marco ha promesso di scrivere un'opera su i tropi e le figure, ma non adempie alla sua promessa. Il secondo Marco, cioè la sua coscienza, il suo sosia, glielo ricorda continuamente, non gli dà pace. Il primo Marco cerca di rispettare la promessa, ma non riesce a concentrarsi: si distrae con la lettura di Omero, comincia a scrivere versi e così via. Questo dialogo tra i due Marco, cioè tra l'uomo e la sua coscienza, ha in Varrone un carattere comico, tutta via, come particolare scoperta artistica, ebbe una sostanziale influenza sui *Soliloqui* di sant'Agostino. Rileviamo incidentalmente che anche Dostoevskij nella raffigurazione dello sdoppiamento conserva accanto all'elemento tragico anche l'elemento *comico* (e nel *Sosia*, e nel colloquio di Ivan Karamazov con il diavolo).

9. Nella menippea sono assai caratteristiche le scene di scandali, di comportamento eccentrico, di discorsi e interventi inopportuni, cioè ogni specie di violazioni del corso generalmente accettato e consueto degli avvenimenti, delle norme stabilite di comportamento e di etichetta, compresa quella del linguaggio. Questi «scandali» per la loro struttura artistica differiscono decisamente dagli avvenimenti epici e dalle catastrofi tragiche. Essi si distinguono in modo sostanziale anche dalle zuffe e dagli smascheramenti della commedia. Si può affermare che nella menippea compaiono le nuove categorie artistiche dello «scandalistico» e dell'«eccentrico», assolutamente estraneo all'epos classico e ai generi drammatici (sul carattere carnevalesco di queste categorie parleremo

particolarmente in seguito). Scandali ed eccentricità rompono l'integrità epica e tragica del mondo, fanno breccia nel corso tranquillo, normale («decoroso») delle vicende umane e liberano il comportamento dell'uomo da norme e motivazioni che lo predeterminano. Di scandali e di atteggiamenti eccentrici sono piene le adunanze degli dei sull'Olimpo (in Luciano, in Seneca, in Giuliano l'Apostata), e le scene negli inferi, e le scene sulla terra (ad esempio in Petronio le baruffe in piazza e in albergo). La «parola inopportuna» – inopportuna o per la sua cinica franchezza, o per il profanante smascheramento del sacro, o per la brusca violazione dell'etichetta – è estremamente caratteristica della menippea.

10. La menippea è piena di bruschi contrasti e di stridenti combinazioni: l'etera virtuosa, la reale libertà del saggio e il suo stato di schiavitù, l'imperatore che diventa schiavo, le cadute e le purificazioni morali, lusso e miseria, il predone dal cuor nobile, e così via. La menippea ama giocare con i bruschi trapassi e mutamenti, con alti e bassi, slanci e cadute, improvvisi accostamenti di ciò che è lontano e separato, con *mésalliances* di ogni genere.

11. La menippea spesso racchiude in sé elementi di utopia sociale che sono introdotti in forma di visioni oniriche, viaggi sulla luna e in paesi sconosciuti; a volte la menippea s'innalza direttamente al romanzo utopistico (*Alaris* di Eracli de Pontico). L'elemento utopistico si combina organicamente con tutti gli altri elementi di questo genere.

12. Caratteristico della menippea è il largo uso di generi inseriti: novelle, lettere, orazioni, simposi, eccetera; è caratteristica la mescolanza di discorso in prosa e in versi. I generi inseriti vengono dati a diversa distanza dalla posizione ultima dell'autore, cioè con un diverso grado di parodismo e di oggettività. Le parti in versi sono quasi sempre date con un certo grado di parodismo.

13. La presenza dei generi inseriti rafforza la pluralità di stili e di toni della menippea; qui si viene a formare un nuovo rapporto verso la parola come materiale della letteratura, caratteristico per tutta la linea dialogica di sviluppo della prosa.

14. Infine, l'ultima particolarità della menippea è il suo carattere pubblicistico d'attualità. È questa una specie di genere «giornalistico» dell'antichità, che presta un acuto interesse al fatto ideologico del giorno. Le satire di Luciano nel loro insieme sono un'intera enciclopedia della vita contemporanea: esse sono piene di polemica aperta e nascosta con le diverse scuole filosofiche, religiose, ideologiche, scientifiche, con gli indirizzi e le correnti dell'epoca, sono piene di figure di contemporanei o di personalità da poco trapassate, di «dominatori del pensiero» in tutte le sfere della vita sociale e ideologica (con i loro nomi veri o cela ti da uno pseudonimo); piene di allusioni ad avvenimenti grandi e piccoli del tempo, sondano le nuove tendenze nell'evoluzione della vita quotidiana, mostrano i tipi sociali che si vanno formando in tutti gli strati della società, e così via. È una specie di «diario di uno scrittore» che si sforza di individuare e valutare lo spirito generale e la tendenza del mondo contemporaneo in divenire. Un siffatto «diario dello scrittore» (ma con una decisa prevalenza dell'elemento comico-carnevaresco) sono anche le satire di Varrone, prese nel loro insieme. La stessa particolarità troviamo anche in Petronio, in Apuleio, eccetera. Il carattere giornalistico, pubblicistico, feuilletonistico, la scottante attualità caratterizzano in maggiore o minor misura tutti i rappresentanti della menippea. L'ultima particolarità da noi indicata si combina organicamente con tutti gli altri tratti caratteristici del genere in questione.

Tali sono le principali caratteristiche di genere della menippea. È necessario sottolineare ancora una volta l'unità organica di tutti questi tratti che sembrerebbero molto diversi tra loro, la profonda integrità interna di questo genere. Esso si è formato nell'epoca della dissoluzione della tradizione nazionale, della rottura di quelle forme etiche che costituivano l'ideale antico di «dignità» («bellezza-nobiltà»), nell'epoca della più intensa lotta tra le numerose e diverse scuole e tendenze religiose e filosofiche, quando le discussioni sulle «questioni ultime» della concezione del mondo erano divenute un fenomeno quotidiano di massa in tutti gli strati della popolazione e sorgevano dovunque si radunasse la gente: sulle piazze dei mercati, per le vie, sulle strade maestre, nelle

taverne, nei bagni, sulle tolde delle navi, eccetera, quando la figura del filosofo, del saggio (cinico, stoico, epicureo) o del profeta, del taumaturgo divenne tipica e si incontrava più spesso di quella del monaco nel Medioevo, nell'epoca della maggiore fioritura degli ordini monastici. Era l'epoca in cui si preparava e si formava una nuova religione mondiale, il cristianesimo.

L'altro aspetto di questa epoca è la svalutazione di tutte le posizioni esteriori dell'uomo nella vita, la loro trasformazione in *ruoli*, recitati sulle scene del teatro del mondo per volere di un destino cieco (la profonda presa di coscienza filosofica di questo si ha in Epitteto e in Marco Aurelio, e sul piano letterario in Luciano e Apuleio). Questo portò alla distruzione della integrità epica e tragica dell'uomo e del suo destino.

Per questo il genere della menippea, è, forse, l'espressione più adeguata delle caratteristiche di quell'epoca. Il contenuto vitale si riversa qui in una forma stabile di genere, che possiede una *logica interna* determinante l'indissolubile concatenazione di tutti i suoi elementi. Grazie a ciò il genere della menippea poté avere un'enorme importanza, finora quasi per nulla valutata dalla scienza, nella storia dello sviluppo della prosa romanzesca europea.

Mentre possiede un'interiore integrità, il genere della menippea possiede, al tempo stesso, anche una grande plasticità esteriore e una notevole capacità di assimilare i minori generi affini e di entrare come elemento integrante in altri generi maggiori.

Così, la menippea accoglie in sé generi affini come la diatriba, il soliloquio, il simposio. L'affinità di questi generi è determinata dalla loro esteriore e interiore dialogicità nel modo di vedere la vita e il pensiero dell'uomo.

La diatriba è un genere retorico interiormente dialogizzato, costruito di solito in forma di colloquio con un interlocutore assente, il che porta alla dialogizzazione dello stesso processo del discorso e del pensiero. Fondatore della diatriba fu considerato dagli antichi quello stesso Bione Boristenita, che si ritenne pure fondatore della menippea. Occorre osservare che fu proprio la diatriba, e non la retorica classica ad esercitare un'influenza determinante sulle particolarità di genere della predicazione paleocristiana. Il rapporto dialogico con se stesso determina il genere del *soliloquium*. Questo è un colloquio con se stesso. Già Antistene (scolaro di Socrate, e forse già autore di menippee) considerava la più alta conquista della sua filosofia «la capacità di comunicare dialogicamente con se stesso». Maestri eccelsi di questo genere furono Epitteto, Marco Aurelio e sant'Agostino. A fondamento di siffatto genere sta la scoperta dell'uomo interiore, del «se stesso», accessibile non alla autosservazione passiva, bensì solo a quell'approccio di alogico verso se stessi che rompe l'ingenua integrità della rappresentazione di sé, che sta alla base dell'immagine lirica, epica e tragica dell'uomo. L'approccio dialogico verso se stessi strappa gli involucri esteriori dell'immagine di se stesso che esistono per gli altri uomini, determinano la valutazione esteriore dell'uomo (agli occhi degli altri) e intorbidano la purezza dell'autocoscienza.

Ambedue i generi – e la diatriba e il soliloquium – si svilupparono nell'orbita della menippea, si intrecciarono con essa e penetrarono in essa (in particolare sul terreno romano e paleocristiano).

Il simposio è un dialogo conviviale, esistente già all'epoca del dialogo socratico (se ne hanno modelli in Platone e Senofonte) ma che ha uno sviluppo più ampio e abbastanza vario nelle epoche successive. Il discorso dialogico conviviale possedeva particolari privilegi (all'inizio di carattere culturale): il diritto a una particolare libertà, spregiudicatezza e familiarità, a una particolare franchezza, all'eccentricità, all'ambivalenza, cioè alla combinazione nel discorso di lode e di rampogna, di serio e di comico. Il simposio è per sua natura un genere puramente carnevalesco. La menippea a volte prendeva direttamente la forma di simposio (a quanto pare, già in Menippo; in Varrone tre satire sono formulate come simposii, elementi di simposio sono anche in Luciano e in Petronio).

La menippea, come abbiamo detto, possedeva la capacità di insinuarsi nei generi maggiori, facendo loro subire una certa trasformazione. Così, elementi di menippea si notano in alcuni «romanzi greci». Ad esempio, in alcuni tipi ed episodi delle *Efesiache* di Senofonte Efesio si sente

chiaramente la menippea: nello spirito del naturalismo sordido è data la rappresentazione dei bassifondi della società: prigionieri schiavi, ladroni, pescatori, eccetera. Negli altri romanzi è caratteristica la dialogicità esteriore. Elementi di menippea penetrano anche nelle opere utopistiche dell'antichità e nelle opere del genere aretologico (per esempio *La vita di Apollonio di Tiana* di Filostrato). Grande importanza ha la penetrazione trasformatrice della menippea nei generi narrativi della letteratura cristiana antica.

La nostra caratterizzazione descrittiva delle particolarità di genere della menippea e dei generi affini ad essa legati è straordinariamente vicina alla caratterizzazione che si potrebbe dare delle particolarità di genere della creazione di Dostoevskij (confer, ad esempio, la caratterizzazione di L. P. Grossman da noi citata a pagg. 22-23 del presente libro). In sostanza, tutte le particolarità della menippea (s'intende, con le corrispondenti mutazioni e complicazioni) si ritrovano anche in Dostoevskij. E in effetti si tratta di uno stesso mondo di genere, con la differenza che nella menippea esso è dato *all'inizio* del suo sviluppo, mentre in Dostoevskij si trova alla sua più alta *vetta*. Ma già sappiamo che il principio, cioè l'età arcaica del genere, si conserva in forma rinnovata anche negli stadi più alti di sviluppo del genere. Anzi, quanto più alto e complesso è lo sviluppo del genere, tanto più viva e piena è la memoria che esso ha del proprio passato.

Significa, questo, che Dostoevskij è partito in modo *diretto e consapevole* dall'antica menippea? No, naturalmente! Egli non fu affatto uno stilizzatore di generi antichi. Dostoevskij si inserì nella catena di questa tradizione di genere là dove essa attraversava il suo tempo, anche se i passati anelli di questa catena, compreso l'anello dell'età antica, gli erano in vario grado ben noti e vicini (al problema delle fonti di genere di Dostoevskij torneremo ancora). Con un certo spirito paradossale si può dire che non la memoria soggettiva di Dostoevskij, bensì la memoria oggettiva del genere stesso in cui egli lavorava, conservava le particolarità dell'antica menippea.

Queste particolarità di genere della menippea non rinacquero semplicemente, ma si rinnovarono nella creazione di Dostoevskij. Nell'uso creativo di queste possibilità di genere Dostoevskij si allontanò molto dagli autori delle antiche menippee. Per la loro problematica filosofica e sociale e per le loro qualità artistiche le antiche menippee, rispetto a Dostoevskij, sembrano primitive e smorte. Ma la differenza principale è che l'antica menippea non conosce ancora la *polifonia*. La menippea, come il «dialogo socratico», non poteva che preparare certe condizioni di genere per il suo sorgere.

Adesso dobbiamo passare al problema del carnevale e della carnevalizzazione della letteratura, da noi già accennato.

Il problema del *carnevale* (nel senso dell'insieme di tutte le varie feste, cerimonie e forme di tipo carnevalesco), della sua essenza, delle sue radici profonde nella società e nel pensiero primitivo, del suo sviluppo nella società di classe, della sua eccezionale forza vitale e del suo fascino imperituro, è uno dei problemi più complessi e interessanti della storia della cultura. Trattarlo nel debito modo qui, naturalmente, non possiamo. Ci interessa qui, in sostanza, soltanto il problema della carnevalizzazione, cioè della determinante influenza del carnevale sulla letteratura, anzi sul suo aspetto di genere.

Il carnevale in sé (intendendo, ripetiamo, l'insieme di tutte le varie feste di tipo carnevalesco), non è naturalmente un fenomeno letterario. È una forma *di spettacolo sincretistica* di carattere rituale. È una forma molto complessa, polimorfa, che ha, pur nella comune base carnevalesca, diverse variazioni e sfumature a seconda delle diverse epoche, dei diversi popoli e delle singole feste. Il carnevale ha elaborato *tutto un linguaggio* di forme simboliche concretamente sensibili – dalle grandi e complesse azioni di massa ai singoli gesti carnevaleschi.

Questo linguaggio esprimeva in modo differenziato, si può dire articolato (come qualsiasi linguaggio) un unico (ma complesso) senso carnevalesco del mondo, che penetrava tutte le sue forme. Questo linguaggio non può essere mai tradotto completamente e adeguatamente nella

lingua comune, tanto meno nel linguaggio dei concetti astratti, ma permette una certa sua trasposizione nel linguaggio, ad esso affine per il carattere concretamente sensibile, delle immagini artistiche, cioè nel linguaggio della letteratura. Questa trasposizione del carnevale nel linguaggio della letteratura, è ciò che noi chiamiamo appunto carnevalizzazione di essa.

Dal punto di vista di questa trasposizione distingueremo e considereremo singoli momenti e particolarità del carnevale.

Il carnevale è uno spettacolo senza ribalta e senza divisione in esecutori e spettatori. Nel carnevale tutti sono attivi partecipanti, tutti prendono parte all'azione carnevalesca. Il carnevale non si contempla e non si recita: si vive in esso, si vive secondo le sue leggi, finché queste leggi sono in vigore, cioè si vive la *vita carnevalesca*. Ma la vita carnevalesca è una vita tolta dal suo *normale* binario, è in una certa misura una «vita all'incontrario», un «mondo alla rovescia» («monde à l'envers»).

Le leggi, i divieti e le limitazioni che determinano il regime e l'ordine della vita normale, cioè extracarnevalesca, durante il carnevale sono aboliti; è abolito anzitutto l'ordinamento gerarchico e tutte le forme ad esso collegate di terrore, devozione, pietà, etichetta e così via, cioè tutto ciò che è determinato da una ineguaglianza gerarchico-sociale o di qualsiasi altro tipo (ivi compresa quella dell'età).

È abolita qualsiasi *distanza* tra le persone ed entra in vigore una particolare categoria carnevalesca, il *libero contatto familiare tra gli uomini*. Questo è un elemento estremamente importante del senso carnevalesco del mondo. Gli uomini, divisi nella vita da invalicabili barriere gerarchiche, entrano in libero e familiare contatto sulla piazza del carnevale. Questa categoria del contatto familiare determina anche il particolare carattere di organizzazione delle azioni di massa, e il libero gesticolare carnevalesco, e la franca parola carnevalesca.

Nel carnevale viene elaborato in forma concreto-sensibile, vissuta, in una forma per metà reale e per metà recitata, un *nuovo modo di rapporti tra uomo e uomo*, contrapposto agli onnipotenti rapporti gerarchico-sociali della vita extracarnevalesca. Il comportamento, il gesto e la parola dell'uomo si liberano dal potere della posizione gerarchica (di ceto, di censo, di età, di proprietà), che li determina completamente nella vita extracarnevalesca, e perciò divengono eccentrici, inopportuni dal punto di vista della logica della normale vita extracarnevalesca. *L'eccentricità* è una categoria particolare del senso carnevalesco del mondo, organicamente legata alla categoria del contatto familiare; essa permette ai lati nascosti della natura umana di rivelarsi e di esprimersi in una forma concreto-sensibile.

Alla familiarizzazione è legata anche una terza categoria del senso carnevalesco del mondo: *le mésalliances carnevalesche*. Il rapporto libero e familiare si effonde su tutto: su tutti i valori, pensieri, fenomeni e cose. Nei contatti e nelle combinazioni carnevalesche entra tutto ciò che la concezione del mondo gerarchica extracarnevalesca, teneva isolato, separato, diviso. Il carnevale avvicina, unisce, collega e combina sacro e profano, sublime e infimo, grandioso e meschino, saggio e stolto, e così via.

A ciò si collega anche la quarta categoria carnevalesca, la *profanazione*: i sacrilegi carnevaleschi, tutto il sistema di riduzioni e di mondanizzazioni carnevalesche, le oscenità carnevalesche, legate alla forza produttiva della terra e del corpo, le parodie carnevalesche sui testi e sulle massime sacre, e così via.

Tutte queste categorie carnevalesche *non sono idee astratte* sull'eguaglianza e la libertà, sul reciproco legame del tutto, sull'unità dei contrasti, eccetera. No, sono idee concreto-sensibili, ritual-spettacolari vissute e interpretate nella forma della vita stessa, formatesi e conservatesi nel corso di millenni in seno alle più larghe masse popolari dell'umanità europea. Per questo esse hanno potuto esercitare una così enorme influenza *formale, formatrice di generi* nella letteratura.

Queste categorie carnevalesche, e soprattutto la categoria della libera familiarizzazione dell'uomo e del mondo, nel corso dei secoli si sono trasposte nella letteratura, particolarmente nella linea di sviluppo dialogica della prosa romanzesca. La familiarizzazione ha favorito la eliminazione della

distanza epica e tragica e il trasferimento del raffigurato nella zona del contatto familiare, si è riflessa in modo sostanziale nell'organizzazione dell'intreccio e delle sue situazioni, ha determinato la familiarizzazione della posizione dell'autore rispetto a i personaggi (impossibile nei generi alti), ha introdotto la logica delle *mésalliances* e delle riduzioni profananti, infine ha esercitato una potente influenza trasformatrice sullo stile stesso della lingua letteraria. Tutto ciò si manifesta molto chiaramente nella menippea. Su questo noi torneremo ancora, ma prima è necessario occuparsi di alcuni altri aspetti del carnevale e anzitutto delle *azioni carnevalesche*.

La principale azione carnevalesca è probabilmente la *burlesca incoronazione e successiva scoronazione del re del carnevale*. Questa cerimonia si incontra sotto qualche forma in tutte le feste di tipo carnevalesco: in forme più elaborate nei sa turnali, nel carnevale europeo e nella festa degli sciocchi (in quest'ultima al posto del re si eleggevano sacerdoti, vescovi o papi da burla, secondo il rango della chiesa); in forma meno elaborata in tutte le altre feste di questo tipo, per arrivare fino alle baldorie in occasione di festività, con l'elezione di effimeri re e regine della festa.

Alla base dell'atto rituale della incoronazione e scoronazione del re è il nucleo stesso del senso carnevalesco del mondo, il *pathos delle sostituzioni e dei mutamenti, della morte e del rinnovamento*. Il carnevale è la festa del tempo che tutto distrugge e tutto rinnova. Così si può esprimere il pensiero fondamentale del carnevale. Ma sottolineiamo ancora una volta: qui non è pensiero astratto, ma vivo senso del mondo, espresso nelle forme concreto-sensibili vissute e rappresentate dell'atto rituale.

L'incoronazione-scoronazione è un rito ambivalente uno e bino, che esprime l'inevitabilità e al tempo stesso la creatività dell'avvicendamento-rinnovamento, la gaia *relatività* di qualsiasi regime e ordine, di qualsiasi potere e di qualsiasi posizione (gerarchica). Nell'incoronazione è già contenuta l'idea dell'imminente scoronazione: essa è fin dall'inizio ambivalente. Chi viene incoronato è l'antipode di un vero re, uno schiavo o un buffone, e ciò sembra quasi rivelare e illuminare il mondo alla rovescia del carnevale. Nel rito dell'incoronazione tutti i momenti del cerimoniale stesso, i simboli del potere, che vengono consegnati e attribuiti all' incoronato, l'abbigliamento, di cui egli viene rivestito, diventano ambivalenti, acquistano una sfumatura di gaia relatività, diventano quasi teatrali (ma si tratta di una teatralità rituale); il loro significato simbolico diventa ambivalente (come simboli reali del potere, cioè del mondo extracarnevalesco, essi sono monovalenti, assoluti, gravi e monoliticamente seri). Attraverso l'incoronazione fin dall'inizio s'intravede la scoronazione. E tali sono tutti i simboli carnevaleschi: essi racchiudono sempre in sé la prospettiva della negazione (della morte) o viceversa. La nascita è pregna della morte, la morte di una nuova nascita.

Il rito della scoronazione porta quasi a compimento l'incoronazione ed è inseparabile da essa (ripeto: è un rito uno e bino). E attraverso di essa si intravede una nuova incoronazione. Il carnevale celebra l'avvicendamento, il processo di sostituibilità e non ciò che in effetti si sostituisce. Il carnevale, per così dire, è funzionale, non sostanziale. Esso non assolutizza nulla, anzi proclama la gaia relatività di tutto. Il cerimoniale del rito della scoronazione è contrapposto al rito dell'incoronazione: allo scoronato si tolgono le vesti regali, si leva lo scettro, si strappano gli altri simboli del potere, lo si schernisce e lo si batte. Tutti i momenti simbolici di questo cerimoniale della scoronazione acquistano un secondo piano positivo, non si tratta di nuda e assoluta negazione e distruzione (il carnevale non conosce assoluta negazione, così come non conosce assoluta affermazione). Di più, proprio nel rito della scoronazione si mostrava con particolare evidenza il *pathos carnevalesco* degli avvicendamenti e dei rinnovamenti, l'immagine della morte creatrice. Perciò il rito della scoronazione è quello che soprattutto si è trasferito nella letteratura, ma, ripetiamo, l'incoronazione e la scoronazione sono inseparabili, sono un fatto uno e bino e trapassano l'una nell'altra; la loro separazione assoluta fa perdere completamente il loro senso carnevalesco.

L'azione carnevalesca dell'incoronazione-scoronazione è penetrata, naturalmente, di categorie carnevalesche (logica del mondo carnevalesco): dal contatto libero, familiare (che si manifesta

molto nettamente nella scoronazione), le *mésalliances* carnevalesche (schiavo-re), la profanazione (il gioco con i simboli del potere supremo), e così via.

Non staremo qui a soffermarci sui dettagli del rito della incoronazione-scoronazione (sebbene essi siano molto interessanti) e sulle sue diverse varianti secondo le epoche e le diverse feste di tipo carnevalesco. Neppure staremo ad analizzare i diversi riti accessori del carnevale, come ad esempio i travestimenti, cioè le sostituzioni carnevalesche di abiti, di posizioni e di sorti della vita, le mistificazioni carnevalesche, le guerre carnevalesche, lo scambio di doni (l'abbondanza come momento dell'utopia carnevalesca), eccetera. Tutti questi riti si sono anch'essi trasferiti nella letteratura, conferendo profondità e ambivalenza simbolica ai relativi soggetti e alle relative situazioni narrative oppure gaia relatività e levità carnevalesca e rapidità di sostituzioni.

Ma, naturalmente, quello che ha avuto un'influenza eccezionale sul pensiero artistico-letterario è stato il rito della incoronazione-scoronazione. Esso ha determinato un particolare *tipo scoronante* di costruzione delle immagini artistiche e di intere opere, in cui la scoronazione ha un carattere sostanzialmente ambivalente e duplice. Se invece l'ambivalenza carnevalesca si dilegua nelle immagini della scoronazione, queste degenerano nella denuncia puramente negativa di carattere morale o politico-sociale, diventano monovalenti, perdono il loro carattere artistico, trasformandosi in mera pubblicistica.

È necessario occuparsi ancora in modo particolare della natura ambivalente delle immagini carnevalesche. Tutte le immagini del carnevale sono uniche e duplici al tempo stesso, esse uniscono in sé ambedue i poli dell'avvicendamento e della crisi: nascita e morte (l'immagine della morte pregna di vita), la benedizione e la maledizione (le benedizioni maledizioni carnevalesche con l'augurio contemporaneo di morte e di rinascita), la lode e l'ingiuria, la gioventù e la vecchiaia, l'alto e il basso, il volto e il deretano, la stoltezza e la saggezza. Assai caratteristici del pensiero carnevalesco sono le figure accoppiate, scelte per *contra sto* (alto-basso, grasso-magro e così via) e per somiglianza (gemelli-sosia). Caratteristico è pure l'uso degli oggetti alla rovescia: vestiti indossati alla rovescia (o sottosopra) gonne sulla testa, vasi al posto di copricapi, l'uso di utensili domestici come armi e così via. Questa è la particolare manifestazione della categoria carnevalesca della *eccentricità*, della violazione del consueto e comunemente accettato, è la vita tolta dai suoi binari normali.

Profondamente ambivalente è nel carnevale l'immagine del *fuoco*. Questo è il fuoco che contemporaneamente distrugge e rinnova il mondo. Nei carnevali europei figura quasi sempre un armamentario particolare (di solito un carro con tutte le possibili cianfrusaglie carnevalesche) che veniva chiamato «inferno», e alla fine del carnevale questo «inferno» veniva solennemente bruciato (a volte l'«inferno» carnevalesco si combinava in modo ambivalente come il corno dell'abbondanza). Caratteristico è il rito dei «moccoli»⁶ del carnevale romano: ogni partecipante al carnevale recava una candela accesa («moccolo»), e nel contempo ciascuno cercava di spegnere la candela dell'altro al grido di «sia ammazzato!»⁷. Nella sua famosa descrizione del carnevale romano (nel *Viaggio in Italia*) Goethe, cercando di scoprire dietro le immagini carnevalesche il loro senso più profondo, cita una scenetta profondamente simbolica: durante il rito dei «moccoli» un ragazzo spegne la candela di suo padre con l'allegro grido carnevalesco «Sia ammazzato il signor padre!»⁸.

Profondamente ambivalente è lo stesso *riso* carnevalesco. Geneticamente esso è legato alle antichissime forme del riso rituale. Il riso rituale era rivolto verso qualcosa di superiore: si beffeggiava e derideva il sole (dio supremo), gli altri dèi, il supremo potere terrestre, per costringerli a rinnovarsi e a rigenerarsi.

Tutte le forme di riso rituale erano legate alla morte e alla resurrezione, all'atto della riproduzione, ai simboli della forza produttiva. Il riso rituale reagiva alle crisi nella vita del sole (eclissi solari), alle crisi nella vita della divinità, nella vita del mondo e dell'uomo (riso funebre). In esso la derisione si fondeva con il giubilo.

Questo antichissimo indirizzo rituale del riso verso un elemento superiore (divinità e potere)

determina i privilegi che il riso ha nella antichità e nel Medioevo.

Sotto forma di riso si permettevano molte cose che non erano ammesse in forma seria. Nel Medioevo, sotto la copertura della legittima libertà del riso, era possibile la «parodia sacra», cioè la parodia di testi e riti sacri.

Il riso carnevalesco è anch'esso diretto verso l'alto, all'avvicendamento dei poteri e delle verità, all'avvicendamento degli ordinamenti del mondo. Il riso invade e comprende ambedue i poli dell'avvicendamento, riguarda il processo stesso dell'avvicendamento, la stessa *crisi*. Nell'atto del riso carnevalesco si uniscono morte e resurrezione, negazione (derisione) e affermazione (riso di giubilo). È questo un riso profondamente penetrato di una concezione del mondo universale.

Tale è il carattere specifico dell'ambivalente riso carnevalesco.

Toccheremo ancora un problema legato a quello del riso: la natura carnevalesca della *parodia*. La parodia, come già abbiamo rilevato, è un elemento inseparabile della satira menippea e di tutti i generi carnevalizzati. Ai generi puri (epopea, tragedia) la parodia è organicamente estranea, mentre ai generi carnevalizzati essa è organicamente intrinseca. Nell'antichità la parodia era indissolubilmente legata con senso carnevalesco del mondo. La parodizzazione è la creazione di un *sosia scoronizzante*, è sempre «mondo alla rovescia». Perciò la parodia è ambivalente. L'antichità, in sostanza, parodiava tutto: il dramma satirico, ad esempio, era all'origine un aspetto comico parodico della trilogia tragica che lo aveva preceduto. La parodia non era qui, beninteso, mera negazione del parodiato. Tutto ha la sua parodia, cioè il suo aspetto comico, poiché tutto rinasce e si rinnova attraverso la morte. A Roma la parodia era momento obbligato del riso sia funebre sia trionfale (l'uno e l'altro erano, naturalmente, cerimonie di tipo carnevalesco). Nel carnevale la parodizzazione era applicata in modo assai largo e aveva forme e gradi vari: diverse immagini (ad esempio, le coppie carnevalesche di vario tipo) si parodiavano a vicenda in modo diverso e da diversi punti di vista: era come un intero sistema di specchi deformanti che allungavano, rimpicciolivano, distorcevano in varie direzioni e in vario grado.

I sosia parodianti divennero un fenomeno abbastanza frequente anche della letteratura carnevalizzata. In modo particolarmente chiaro questo è espresso in Dostoevskij: quasi ognuno dei personaggi principali dei suoi romanzi ha alcuni sosia che lo parodiano variamente (Svidrigajlov, Luzin, Lebezjatnikov per Raskol'nikov; Petr Verchovenskij, Shatov, Kirillov per Stavrogin; Smerdjakov, il diavolo, Rakitin per Ivan Karamazov). In ognuno di essi (cioè dei sosia) il personaggio muore (cioè si nega) per rinnovarsi (cioè purificarsi ed elevarsi sopra se stesso).

Nella parodia letteraria angustamente formale dell'età moderna il legame col senso carnevalesco del mondo si spezza quasi del tutto. Ma nelle parodie dell'epoca rinascimentale (in Erasmo, Rabelais e altri) il fuoco carnevalesco arde ancora: la parodia era ambivalente e sentiva il suo legame con la morte-rinnovazione. Per ciò nel seno della parodia poté generarsi uno dei più grandi e insieme dei più carnevaleschi romanzi della letteratura mondiale, il *Don Chisciotte* di Cervantes. Dostoevskij valutò così questo romanzo: «In tutto il mondo non c'è nulla di più profondo e di più forte di quest'opera. Per ora è l'ultima e la massima parola del pensiero umano, è l'ironia più amara che l'uomo abbia mai potuto esprimere, e se finisse la terra e chiedessero lassù agli uomini: 'ebbene, avete capito la vostra vita sulla terra e che conclusione ne avete tratto?', l'uomo potrebbe porgere in silenzio il *Don Chisciotte*: 'Ecco la mia conclusione sulla vita, potete voi giudicarmi per questo?'»

È caratteristico che Dostoevskij costruisca la sua valutazione del *Don Chisciotte* in forma di tipico «dialogo sull'estrema soglia».

A conclusione della nostra analisi del carnevale (sotto l'angolo visuale della carnevalizzazione della letteratura) dedichiamo qualche cenno alla piazza carnevalesca.

L'arena principale delle azioni carnevalesche è costituita dalla piazza con le vie adiacenti. È vero che il carnevale penetra anche nelle case, essendo limitato in sostanza soltanto nel tempo, e non nello spazio; esso non conosce palcoscenico e ribalta. Ma l'arena centrale poteva essere solo la piazza, giacché il carnevale per la sua stessa idea comprende tutto il popolo ed è universale, e tutti

debbono essere partecipi del contatto familiare. La piazza è il simbolo di questa universalità popolare. La piazza del carnevale – la piazza in cui si svolgono le azioni carnevalesche – acquista una sfumatura simbolica supplementare, che l'allarga e la rende più profonda. Nella letteratura carnevalizzata la piazza, come luogo in cui si svolge l'azione dell'intreccio, diventa a due piani e ambivalente: attraverso la reale piazza è come se si intravedesse la piazza carnevalesca del libero contatto familiare e delle coronazioni-scoronazioni popolari. Anche gli altri luoghi dell'azione (naturalmente motivati dal punto di vista della realtà e dell'intreccio), se appena riescono ad essere luogo di incontro e di contatto tra uomini di diverso genere, vie, taverne, strade, bagni, tolde di navi, eccetera, acquista un significato supplementare di piazza carnevalesca (pur con tutto il naturalismo della loro rappresentazione: il simbolismo universale del carnevale non teme alcun naturalismo).

Le feste di tipo carnevalesco ebbero un posto di enorme importanza nella vita delle più vaste masse popolari dell'antichità, sia greca che particolarmente latina, in cui la festività principale (ma non unica) di tipo carnevalesco erano i *saturnali*. Importanza non minore (anzi, forse anche maggiore) ebbero queste feste nell'Europa medievale e nell'epoca del Rinascimento, anzi qui erano in parte una diretta e viva continuazione dei saturnali romani. Nel settore della cultura popolare carnevalesca, tra l'antichità e il Medioevo la tradizione rimase ininterrotta.

Le feste di tipo carnevalesco ebbero in tutte le epoche del loro sviluppo un'influenza enorme, tuttora insufficientemente apprezzata e studiata, sullo sviluppo della letteratura; alcuni generi e indirizzi di questa furono soggetti a particolarmente forte *carnevalizzazione*. Nell'epoca antica subì in particolare questo processo tutto il settore del serio-comico. A Roma tutte le varietà della satira e dell'epigramma furono collegate anche organizzativamente ai saturnali, si scrive vano per i saturnali o in ogni caso si creavano sotto l'egida delle libertà carnevalesche di questa festa, sancite dalle leggi (ad esempio, tutta l'opera di Marziale è direttamente legata ai saturnali).

Nel Medioevo la vastissima letteratura comica e parodistica nelle lingue nazionali e in latino in un modo o nell'altro era legata alle feste di tipo carnevalesco: col carnevale vero e proprio, con la «festa degli sciocchi», col libero *risus paschalis*, eccetera. Nel Medioevo, in sostanza, quasi ogni festa ecclesiastica aveva il suo aspetto carnevalesco popolare di piazza (soprattutto feste come quella del Corpus Domini). Molte feste nazionali, come la corrida, ad esempio, aveva un carattere carnevalesco nettamente espresso. L'atmosfera carnevalesca dominava nei giorni di fiera, nelle feste della vendemmia, nei giorni di rappresentazione di miracoli, misteri, eccetera; tutta la vita teatral-spettacolare del Medioevo aveva carattere carnevalesco. Le grandi città del tardo Medioevo (come Roma, Napoli, Venezia, Parigi, Lione, Norimberga, Colonia, eccetera) vivevano di piena vita carnevalesca in complesso per circa tre mesi all'anno (talora anche di più). Si può dire (con certe riserve, naturalmente) che l'uomo medievale viveva *due vite*: una *ufficiale*, monoliticamente seria e accigliata, sottomessa a un rigoroso ordine gerarchico, piena di paura, dogmatismo, devozione e pietà, e un'altra *carnevalesca, di piazza*, libera, piena di riso ambivalente, di sacrilegi, profanazioni, degradazioni e oscenità, di contatto familiare con tutto e con tutti. Entrambe queste vite erano legalizzate, ma divise da rigorosi confini temporali.

Se non si tiene conto dell'alternarsi e del reciproco escludersi di questi due sistemi di vita e di pensiero (quello ufficiale e quello carnevalesco), non si può intendere giustamente l'originalità della coscienza culturale dell'uomo medievale, non si possono interpretare molti fenomeni della letteratura medievale come, ad esempio, la *parodia sacra*⁹.

In quest'epoca avveniva anche la carnevalizzazione della *vita linguistica* dei popoli europei: interi strati del linguaggio – il cosiddetto linguaggio familiare-plebeo – erano penetrati dal senso carnevalesco del mondo; si creava anche un' enorme riserva di libera gesticolazione carnevalesca. Il linguaggio familiare di tutti i popoli europei, in particolare quello ingiurioso e canzonatorio, ancor oggi è pieno di relitti carnevaleschi; piena di simbolismo carnevalesco è anche l'attuale gesticolazione ingiurioso-canzonatoria.

Nel Rinascimento l'elemento carnevalesco abbatté molte barriere e penetrò in molte sfere della vita e della concezione ufficiale. E soprattutto s'impadronì di quasi tutti i generi della grande letteratura e li trasformò sostanzialmente. Si ebbe una assai profonda e compatta carnevalizzazione di tutta la letteratura artistica.

Il senso carnevalesco del mondo con le sue categorie, il riso carnevalesco, il simbolismo delle azioni carnevalesche di incoronamento-scoronamento, di avvicinamento e travestimento, l'ambivalenza carnevalesca e tutte le sfumature della libera parola carnevalesca-familiare, cinicamente schietta, eccentrica, laudativo-ingiuriosa, eccetera. – penetrarono profondamente quasi tutti i generi della letteratura artistica. Sulla base del senso carnevalesco del mondo sorgono anche le forme complesse della concezione rinascimentale. Attraverso il prisma del senso carnevalesco del mondo in una certa misura si rifrange anche l'antichità, assimilata dagli umanisti dell'epoca. Il Rinascimento è la vetta della vita carnevalesca¹⁰. Più oltre comincia il declino.

A partire dal diciassettesimo secolo la vita popolare-carnevalesca declina: essa perde quasi del tutto la sua popolarità, il suo significato nella vita degli uomini diminuisce nettamente, le sue forme s'impoveriscono, s'immeschiniscono e si semplificano. Già nel Rinascimento comincia a svilupparsi una *cultura cortigiana di festa in maschera* che raccoglie in sé tutta una serie di forme e simboli carnevaleschi (soprattutto di carattere estrinsecamente decorativo). Poi comincia a svilupparsi una linea più ampia (non più cortigiana) di feste e divertimenti che può essere detta *linea della mascherata*; essa conservò alcune libertà e lontani bagliori del senso carnevalesco del mondo. Molte forme carnevalesche si strapparono dalla loro base popolare e dalla piazza passarono nella linea della mascherata da camera, che ancor oggi esiste. Molte antiche forme di carnevale si sono conservate e continuano a vivere e a rinnovarsi nelle comiche degli spettacoli dei saltimbanchi e nel circo. Si conservano alcuni elementi del carnevale anche nella vita teatrale dei tempi moderni. È caratteristico che anche il «piccolo mondo degli attori» ha conservato qualcosa delle libertà carnevalesche, del senso carnevalesco del mondo e del fascino carnevalesco; questo è stato messo in luce assai bene da Goethe negli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister* e, per i nostri tempi, da Nemirovic-Dancenko nei suoi ricordi. Qualcosa dell'atmosfera carnevalesca s'è conservato, date certe condizioni, anche nella cosiddetta bohème, ma qui nella più parte dei casi si ha una degradazione e una trivializzazione del senso carnevalesco del mondo (qui, infatti, non c'è ormai nulla dello spirito carnevalesco popolare).

Accanto a queste più tarde diramazioni del tronco carnevalesco, da esso esaurito, continuarono e continuano a esistere sia il carnevale di piazza nel senso proprio dell'espressione sia altre feste di tipo carnevalesco, ma senza più l'antico significato e l'antica ricchezza di forme e di simboli.

A causa di tutto ciò il carnevale e il senso carnevalesco del mondo s'impiccinirono e si polverizzarono e andò persa la loro autentica popolarità di piazza. Mutò, quindi, anche il carattere della carnevalizzazione della letteratura. Fino alla metà del diciassettesimo secolo gli uomini erano *direttamente partecipi* delle azioni carnevalesche e del senso carnevalesco del mondo, vivevano ancora nel carnevale, cioè il carnevale era una forma della vita. Perciò la carnevalizzazione aveva un carattere immediato (alcuni generi, infatti, servivano direttamente il carnevale).

Fonte della carnevalizzazione era il carnevale stesso. Inoltre, la carnevalizzazione aveva un significato di formazione di generi, cioè determinava non soltanto il contenuto, ma le basi stesse di genere dell'opera. A partire dalla seconda metà del diciassettesimo secolo il carnevale cessa quasi interamente di essere fonte immediata della carnevalizzazione e cede il proprio posto all'influenza della letteratura già prima carnevalizzata; in tal modo la carnevalizzazione diventa una tradizione puramente letteraria. Già in Sorel e in Scarron, accanto all'immediata influenza del carnevale, osserviamo una forte azione della letteratura carnevalizzata del Rinascimento (principalmente di Rabelais e di Cervantes), e quest'ultimo influsso prepondera. La carnevalizzazione, quindi, diventa già una tradizione di genere. Gli elementi carnevaleschi in questa letteratura, ormai staccata dalla sua fonte immediata, il carnevale, mutano alquanto di forma e significato. Naturalmente, sia il

carnevale in senso proprio, sia le altre feste di tipo carnevalesco (le corride, ad esempio), sia la linea della mascherata, sia la comica dei saltimbanchi e le altre forme di folclore carnevalesco continuano a esercitare una certa azione immediata sulla letteratura dei nostri giorni. Ma quest'azione, nella più parte dei casi, si limita al contenuto delle opere e non tocca la loro base di genere, cioè è priva di forza formatrice di generi.

Ora possiamo tornare alla carnevalizzazione dei generi nella sfera del serio-comico, la cui denominazione suona già carnevalescamente ambivalente.

Il fondamento carnevalesco del «dialogo socratico», nonostante la sua forma letteraria assai complessa e la profondità filosofica, non suscita alcun dubbio. I «dibattiti» carnevalesco-popolari della morte e della vita, della tenebra e della luce, del l'inverno e dell'estate, eccetera, i dibattiti penetrati dal pathos degli avvicendamenti e della gaia relatività che non permette al pensiero di arrestarsi e di cristallizzarsi nell'unilaterale serietà, nella cattiva determinatezza e univocità, stanno alla base del nucleo originario di questo genere. Con questo il «dialogo socratico» è distinto sia dal dialogo puramente retorico che dal dialogo tragico, mentre la base carnevalesca lo avvicina per certi aspetti agli agoni dell'antica commedia attica e ai mimi di Sofrone (sono stati fatti tentativi di ricostruire i mimi di Sofrone sulla base di alcuni dialoghi platonici). La stessa scoperta socratica della natura dialogica del pensiero e della verità presuppone la familiarizzazione carnevalesca dei rapporti tra gli uomini che entrano nel dialogo e l'abolizione di tutte le distanze fra di essi; anzi presuppone la familiarizzazione dei rapporti con l'oggetto stesso del pensiero per quanto alto e importante esso si sia e con la verità stessa. Alcuni dialoghi di Platone sono costruiti sul tipo dell'incoronamento-scoronamento carnevalesco. Per il «dialogo socratico» sono caratteristiche le libere *mésalliances* delle idee e delle immagini. L'«ironia socratica» è il riso carnevalesco indebolito.

Carattere ambivalente – l'unione di bellezza e bruttezza – ha anche la figura di Socrate (confer la caratteristica che ne dà Alcibiade nel *Convito* platonico); nello spirito delle svalutazioni carnevalesche Socrate si autocaratterizza come «mezzano» e «levatrice». Anche la vita personale di Socrate era circondata di leggende carnevalesche (ad esempio, i suoi rapporti con la moglie Santippe). Le leggende carnevalesche differiscono profondamente dalle tradizioni epiche eroicizzanti: esse abbassano il personaggio, lo rendono familiare, vicino e umano; il riso carnevalesco ambivalente brucia tutto ciò che è enfatico e irrigidito, ma non distrugge affatto il nucleo autenticamente eroico dell'immagine. Va detto che anche le immagini romanzesche di personaggi (Gargantua, Ulenspiegel, Don Chisciotte, Faust, Simplizissimus e altri) si formarono nell'atmosfera delle leggende carnevalesche.

La natura carnevalesca della menippea si manifesta con ancora maggiore nettezza.

La carnevalizzazione penetra i suoi strati esteriori e il suo nucleo profondo.

Alcune menippee raffigurano feste di tipo carnevalesco (ad esempio, in Varrone le feste romane sono raffigurate in due satire, *Quinquatrus* e *Venalilia*). Nei *Caesares* di Giuliano l'Apostata è raffigurata la celebrazione dei saturnali sull'Olimpo. Questo è ancora un legame puramente esteriore (per così dire, tematico) ma caratteristico. Più sostanziale è il trattamento carnevalesco dei tre piani della menippea: l'Olimpo, l'inferno e la terra. La rappresentazione dell'Olimpo ha un carattere chiaramente carnevalesco: libera familiarizzazione, scandali, eccentricità, incoronazione-scoronazione sono caratteristici dell'Olimpo della menippea. L'Olimpo si trasforma in una piazza, del carnevale (vedi ad esempio, lo *Zeus tragico* di Luciano). A volte le scene olimpiche vengono date sul piano delle menomazioni e delle riduzioni proprie del carnevale (nello stesso Luciano). Ancor più interessante è la conseguente carnevalizzazione dell'inferno. L'inferno livella i rappresentanti di tutte le posizioni terrene: in esso imperatore e schiavo, ricco e povero, eccetera, sono messi sullo stesso piano, con pari diritti, ed entrano in contatto familiare; la morte toglie la corona a tutti coloro che sono incoronati nella vita. Spesso nella rappresentazione dell'inferno è applicata la logica carnevalesca del «mondo alla rovescia»: l'imperatore nell'inferno diventa schiavo, lo schiavo

imperatore e così via. L'inferno carnevalizzato della menippea determinò la tradizione medievale delle raffigurazioni dell'allegro inferno, che trova il suo compimento in Rabelais. Di questa tradizione medievale è caratteristica la voluta mescolanza di inferno antico e di inferno cristiano. Nei misteri l'inferno e i diavoli (nelle «diavolerie») sono conseguentemente carnevalizzati.

Anche il piano terrestre è carnevalizzato nella menippea: dietro quasi tutte le scene e gli avvenimenti del reale piano terrestre, nella maggioranza dei casi raffigurati naturalisticamente, traspare con maggiore o minore evidenza la piazza del carnevale, con la sua specifica logica carnevalesca di contatti familiari, *mésalliances*, travestimenti e mistificazioni, figure accoppiate in contrasto, scandali, incoronazioni-scoronazioni e così via. Così, dietro tutte le scene sordido-naturalistiche del *Satyrikon* con maggiore o minore evidenza fa capolino la piazza carnevalesca (ciò si sente particolarmente, ad esempio, nella famosa scena nel bagno). Anche l'intreccio del *Satyrikon* è coerentemente carnevalizzato. La stessa cosa osserviamo nell'*Asino d'oro* di Apuleio. Ma qui la carnevalizzazione giace negli strati più profondi, e permette di parlare soltanto di *consonanze carnevalesche* di singole figure e avvenimenti. A volte però essa compare anche all'esterno, ad esempio, nell'episodio puramente carnevalesco del falso omicidio sulla *soglia*, quando Lucio trafigge, invece di uomini, degli otri pieni di vino, prendendo il vino per sangue, e la scena successiva del mistificatorio processo contro di lui. Le consonanze carnevalesche risuonano anche in una menippea dal tono così serio come la *Consolazione della filosofia* di Boezio.

La carnevalizzazione penetra anche nel profondo nucleo filosofico-dialogico della menippea. Abbiamo visto che tale genere ha per caratteristica la nuda impostazione delle questioni ultime della vita e la estrema universalità (esso non conosce problemi particolari né dispiegata argomentazione filosofica). Anche il pensiero carnevalesco vive nella sfera delle questioni ultime, ma esso non dà loro una soluzione astrattamente filosofica o religioso-dogmatica, bensì le rappresenta nella forma concreto-sensibile di azioni e immagini carnevalesche. Perciò la carnevalizzazione permetteva di trasferire le questioni ultime dalla sfera astratto-filosofica, attraverso il senso carnevalesco del mondo, al piano concreto-sensibile di immagini e avvenimenti carnevalescamente dinamici, vari e vistosi. Il senso carnevalesco del mondo ha permesso inoltre di «avvolgere la filosofia nell'abito variopinto dell'etera». Il senso carnevalesco del mondo è lo spartiacque tra le *idee* e l'*immagine artistica*. Nella letteratura europea moderna ne sono un chiaro esempio i racconti filosofici di Voltaire, con il loro universalismo ideale e con la loro variopinta dinamica carnevalesca (soprattutto il *Candide*); questi racconti rivelano in forma molto evidente le tradizioni della menippea e della carnevalizzazione.

La carnevalizzazione, in tal modo, penetra anche nello stesso nucleo filosofico della menippea.

Si può trarre ora la seguente conclusione. Abbiamo scoperto nella menippea una sorprendente combinazione di elementi, a quanto parrebbe, assolutamente eterogenei e inconciliabili: dialogo filosofico, avventure e mondi fantastici, sordido naturalismo, utopia, eccetera. Ora possiamo dire che il principio concatenante, che ha legato tutti questi elementi eterogenei nell'insieme organico del genere, principio di eccezionale forza e tenacia, è stato il *carnevale* e il *senso carnevalesco del mondo*. Anche nello sviluppo ulteriore della letteratura europea la carnevalizzazione ha costantemente permesso di abbattere tutte le barriere tra i generi, tra i sistemi chiusi di idee, tra i differenti stili, eccetera, essa ha di strutto ogni chiusura e ignoranza reciproca, ha avvicinato ciò che era lontano, ha unito ciò che era separato. In questo è la grande funzione della carnevalizzazione nella storia della letteratura.

Ed ora alcune parole sulla menippea e la carnevalizzazione sul terreno cristiano.

La menippea e i generi affini sviluppatasi nella sua orbita esercitarono una determinante influenza sulla formazione della letteratura paleocristiana: greca, latina e bizantina.

I principali generi narrativi della letteratura paleocristiana – gli «evangelii», gli «atti degli apostoli» e le «vite dei santi e dei martiri» – sono legati all'antica «aretologia», che nei primi secoli della nuova era si era sviluppata nell'orbita della menippea. Nei generi cristiani questa influenza si rafforza

decisamente, soprattutto grazie all'*elemento dialogico* della menippea. In questi generi, particolarmente nei numerosi «evangelii» e «atti», si elaborano le classiche sincrisi dialogiche cristiane: il perseguitato (Cristo, il giusto) e il persecutore, il credente e il non credente, l'apostolo e il peccatore, il povero e il ricco, il seguace di Cristo e il fariseo, l'apostolo (il cristiano) e il pagano, eccetera. Queste sincrisi sono a tutti note dagli evangelii e dagli atti canonici. Si elaborano anche le relative anacrisi (cioè la provocazione mediante la parola o la situazione dell'intreccio).

Un'enorme importanza organizzante ha nei generi cristiani, come nella menippea, la *sperimentazione dell'idea e del suo portatore*, la sperimentazione mediante le tentazioni e il martirio (soprattutto, naturalmente, nel genere agiografico).

Come nella menippea, vengono qui posti sullo stesso piano essenzialmente dialogizzato, a parità di diritti, i potenti, i ricchi, i ladroni, i poveri, le etere, e così via. Una certa importanza hanno qui, come l'avevano nella menippea, le visioni oniriche, la follia e gli invasamenti di ogni genere. Infine, la letteratura narrativa cristiana assunse in sé anche altri generi affini: il simposio (le agapi evangeliche) e il soliloquio.

La letteratura narrativa cristiana fu anch'essa soggetta alla carnevalizzazione (indipendentemente dall'influenza della menippea carnevalizzata). Basta ricordare il rito della incoronazione-scoronazione del «re dei giudei» tratto dagli evangelii canonici. Ma la carnevalizzazione si manifesta in modo molto più netto nella letteratura cristiana apocrifia.

In tal modo, anche la letteratura narrativa paleocristiana (ivi compresa quella che fu canonizzata) è penetrata di elementi di menippea e di carnevalizzazione.

Tali sono le fonti antiche di quella particolare tradizione dialogica presente nello sviluppo della prosa artistica europea che rinasce e si rinnova nell'opera di Dostoevskij con eccezionale pienezza, forza e profondità.

Dostoevskij, tuttavia, è separato da queste fonti da due millenni, nel corso dei quali la tradizione dialogica ha continuato a svilupparsi, a complicarsi, a mutar aspetto e significato (pur conservando la sua unità e continuità). Qualche parola sull'ulteriore sviluppo della menippea.

Abbiamo visto che nel mondo antico, compreso quello paleocristiano, la menippea manifestava una straordinaria capacità «proteiforme» di mutare l'aspetto esteriore (conservando l'interna essenza di genere), crescere fino alle dimensioni del romanzo, combinarsi con generi affini, penetrare in altri generi maggiori (ad esempio, il romanzo greco e paleocristiano). Questa capacità si manifesta anche nell'ulteriore sviluppo della menippea sia nel Medioevo sia nell'età moderna.

Nel Medioevo le particolarità di genere della menippea continuano a vivere e a rinnovarsi in alcuni generi della letteratura chiesastica latina che continuava direttamente le tradizioni della letteratura paleocristiana, soprattutto in alcune varietà di letteratura agiografica. In forma più libera e originale la menippea vive in generi dialogizzati e carnevalizzati del Medioevo come le *desputaisons*, le *dits*, i *débats*, le moralità e i miracoli, e nel tardo Medioevo i misteri e i *soties*. Elementi della menippea si avvertono nella letteratura medievale parodistica e semiparodistica nettamente carnevalizzata: nelle visioni parodistiche d'oltretomba, nelle «letture evangeliche» parodistiche, eccetera. Infine, un momento importante dello sviluppo di questa tradizione di genere è la letteratura novellistica del Medioevo e del primo Rinascimento, profondamente penetrata di elementi di menippea carnevalizzata¹¹.

Tutto questo sviluppo medievale della menippea è penetrato di elementi di folklore carnevalesco *locale* e riflette le specifiche particolarità dei vari periodi del Medioevo.

Nel Rinascimento – epoca di profonda e quasi totale carnevalizzazione di tutta la letteratura e la concezione del mondo – la menippea penetra in tutti i grandi generi dell'epoca (in Rabelais, Cervantes, Grimmshausen e altri), contemporaneamente si sviluppano le forme rinascimentali originali della menippea che nella più parte dei casi uniscono le tradizioni antiche e medievali di questo genere: *Il cembalo del mondo* di Des Périers, *l'Elogio della follia* di Erasmo, le *Novelle esemplari* di Cervantes, la *Satyre ménippée de la vertue du Chatolocon d'Espagne* (1594), che è una delle più grandi

satire politiche della letteratura mondiale, le satire di Grimmelshausen, di Quevedo e altri.

Nell'età moderna accanto all'introduzione della menippea in altri generi carnevalizzati continua il suo sviluppo autonomo in varie varianti e sotto diverse denominazioni: «dialogo di Luciano», «conversazione nel regno dei morti» (varietà in cui prevalgono le tradizioni antiche), «romanzo filosofico» (forma di menippea caratteristica dell'illuminismo), «racconto fantastico» e «favola filosofica» (forme caratteristiche del romanticismo, ad esempio di Hoffmann), eccetera. Si deve qui rilevare che nell'età moderna delle particolarità di genere della menippea si servivano varie tendenze letterarie e vari metodi creativi, rinnovandole, s'intende, in diverso modo. Così, ad esempio, il razionalistico «romanzo filosofico» di Voltaire e la romantica «favola filosofica» di Hoffmann hanno aspetti di genere comuni della menippea e sono carnevalizzati con uguale nettezza nonostante la profonda differenza della loro tendenza artistica, del contenuto ideale e, naturalmente, dell'individualità creativa (basta confrontare, ad esempio, *Micromegas* e *Il piccolo Zaches*). Si deve dire che la menippea nelle letterature dell'età moderna è stata la principale via delle forme più concentrate e vivaci di carnevalizzazione.

In conclusione ci sembra necessario sottolineare che la denominazione di genere menippea, come tutte le altre antiche denominazioni dei generi – epopea, tragedia, idillio, eccetera. –, quando è applicata alla letteratura moderna serve a designare una *essenza di genere* e non un determinato canone di genere (come nell'antichità)¹².

Ma qui finiamo il nostro *excursus* nel campo della storia dei generi e torniamo a Dostoevskij (anche se nel corso di tutto questo *excursus* non lo abbiamo perso di vista un istante).

Abbiamo già notato che la caratteristica da noi data della menippea e dei generi affini si estende quasi interamente alle particolarità di genere dell'opera di Dostoevskij. Adesso dobbiamo concretizzare questa tesi con un'analisi di alcune sue opere che, dal punto di vista del genere, hanno un significato chiave.

I due «racconti fantastici» dell'ultimo Dostoevskij *Bobok* (1873) e *Il sogno di un uomo ridicolo* (1877) possono essere definiti menippee quasi nel rigoroso senso artistico del termine, tanto netto e completo è il modo in cui vi compaiono le classiche caratteristiche di questo genere. In una serie di altre sue opere (*Memoire del sottosuolo*, *La mite*, eccetera) si hanno varianti di quello stesso genere più libere e più lontane dagli antichi modelli. Infine, la menippea si introduce in tutte le maggiori opere di Dostoevskij, soprattutto nei suoi cinque romanzi della maturità, anzi si introduce nei momenti essenziali e decisivi di questi romanzi. Perciò, possiamo senz'altro dire che la menippea, in sostanza, dà il tono a tutta l'opera di Dostoevskij.

Non ci sbaglieremo affermando che *Bobok* per la sua profondità e arditezza è una delle più grandi menippee di tutta la letteratura mondiale. Non staremo però a soffermarci sulla profondità del suo contenuto: a noi interessano qui solo le particolarità di genere di quest'opera.

È caratteristica, anzitutto, la figura del narratore e il *tono* del suo racconto. Il narratore – «una persona»¹³ – si trova sulla *soglia* della pazzia (*delirium tremens*). Ma anche a parte questo egli *non* è un uomo *come tutti gli altri*, è un uomo cioè che ha deviato dalla norma comune, che è stato strappato dal consueto binario della vita, che è da tutti disprezzato e che tutti disprezza, cioè abbiamo dinanzi una nuova varietà dell'uomo del sottosuolo. Il suo tono è incerto, ambiguo, con una ambivalenza soffocata, con elementi di infernale buffoneria (come nei diavoli dei misteri). Nonostante la forma esteriore delle brevi frasi categoriche da lui «enunciate», egli nasconde la sua ultima parola, la elude. Egli stesso cita la definizione del proprio stile, data dall'amico:

«Il tuo stile, dice, va mutando, è tutto spezzettato. Spezzetti, spezzetti... ed ecco una proposizione incidentale, poi nell'inciso inserisci ancora un inciso, poi ancora qualcosa tra parentesi, e poi di nuovo torni a spezzettare, spezzettare»¹⁴.

Il suo discorso è interiormente dialogizzato e tutto pervaso dalla polemica. E il racconto comincia proprio dalla polemica con un certo Semen Ardalionovič che lo accusa di ubriachezza.

Egli polemizza con i redattori che non pubblicano le sue o pere (egli è uno scrittore misconosciuto), con il pubblico contemporaneo, incapace di comprendere l'umorismo, polemizza in sostanza con tutti i suoi contemporanei. E poi, quando si sviluppa l'azione principale, polemizza indignato con i «cadaveri contemporanei». Tale è il tono e lo stile dialogizzato e ambiguo del racconto, tipici della menippea.

All'inizio del racconto si introduce una discussione sul tema, tipico della menippea carnevalizzata, della relatività e ambivalenza di ragione e sragione, intelligenza e stoltezza. E poi c'è la descrizione del cimitero e dei funerali.

Tutta questa descrizione è piena di un calcolato atteggiamento *familiare* e *profanante* nei confronti del cimitero e dei funerali, verso il clero cimiteriale, i defunti, verso lo stesso «mistero della morte». Tutta la descrizione è costruita su accostamenti stridenti e *mésalliances* carnevalesche, è tutta piena di *abbassamenti* e *riduzioni*, di *simbolismo* carnevalesco e al tempo stesso di crudo naturalismo.

Ecco alcuni brani tipici:

«Ero uscito per *distrarmi*, e capilai a un *funerale*... Da una ventina d'anni, credo, non ero stato al cimitero; *ecco proprio un bel posticino!*

«In primo luogo, l'odore. Di morti *n'eran giunti* una quindicina. *Coltri funebri di vario prezzo*; c'erano perfino due catafalchi: d'un generale e di una certa signora. Molte *facce meste*, anche molta *finta mestizia*, e anche molta *aperta allegria*. Il clero non può lagnarsi: per lui son *rendite*. Ma *l'odore, l'odore!* Non vorrei fare il prete¹⁵ qui. [Calembour profanante, tipico del genere].

«Alle facce dei morti gettavo caute occhiate, non fidandomi della mia impressionabilità. Ci sono espressioni dolci, ce ne sono anche di sgradevoli. In genere, i sorrisi non sono buoni, e in taluni perfino...

«Uscii, durante il *servizio* divino, a vagare un po' fuori dei *cancelli*. Lì c'è subito un ospizio, e un po' più in là anche un *ristorante*. E non c'è male, un ristorantuccio discreto: ci si può fare uno spuntino, e tutto quel che si vuole. Vi si erano accalcati molti degli *accompagnatori*. Notai molta *allegria* e molta *schiatta animazione*. Mangiai un boccone e bevvi»¹⁶.

Abbiamo sottolineato le sfumature più marcate di familiarizzazione e profanazione, gli accostamenti stridenti, le *mésalliances*, le riduzioni, il naturalismo e il simbolismo. Vediamo che il testo ne è saturo. Abbiamo dinanzi un modello abbastanza condensato dello stile della menippea carnevalizzata. Ricordiamo il significato simbolico dell'accostamento ambivalente: morte-riso (qui c'è allegria) – banchetto (qui «ho mangiato e bevuto»).

Più avanti c'è una breve e incerta meditazione del narratore, seduto su una pietra tombale, sul tema della *meraviglia* e del *rispetto*, cui i contemporanei hanno ormai rinunciato. Questa disamina è importante per comprendere la concezione dell'autore. E poi si dà il seguente particolare, al tempo stesso naturalistico e simbolico:

«Su una *lapide* accanto a me c'era un *panino imbottito non finito di mangiare*: una cosa sciocca e *fuor di luogo*. Lo feci saltare a terra, dato che quello non era *pane*, ma solo un *panino* imbottito. Del resto, sbriciolare il pane *in terra*, mi sembra, non è peccato; sul *pavimento*, sì, è peccato. Consultare l'almanacco di Suvorin»¹⁷.

Il particolare assolutamente naturalistico e profanante – il panino sbocconcellato sulla tomba – offre il pretesto di toccare il simbolismo di tipo carnevalesco: sbriciolare il pane per terra si può: è seminazione, fecondazione; sul pavimento non si può, questo è un grembo infecondo.

Più avanti comincia lo sviluppo dell'intreccio fantastico, che crea una *anacrisi* di eccezionale vigore (Dostoevskij è un grande maestro dell'anacrisi). Il narratore ascolta il colloquio dei morti sottoterra. Risulta che la loro vita nelle tombe continua ancora per qualche tempo. Il defunto filosofo Platon Nikolaevič (allusione al dialogo socratico) ne dà la seguente spiegazione:

«Lui [Platon Nikolaevič, M. B.] spiega tutto questo nel modo più semplice, e cioè dice che *di sopra*, quando ancora eravamo in vita, erroneamente tenevamo la morte di lassù in conto di morte. Il corpo qui pare che si ravvivi ancora una volta, i residui della vita si concentrano, ma *solo nella*

coscienza. È la vita, non so come esprimerlo, che continua come per inerzia. Tutto è concentrato, secondo la sua opinione, in qualche punto della coscienza e dura ancora un due o tre mesi... a volte perfino mezzo anno... C'è qui, per esempio, un tale che si è decomposto quasi del tutto, ma una volta ogni sei settimane, forse, borbotta ancora d'un tratto una parola, priva di senso, naturalmente, a proposito di non so che 'bobòk': 'Bobòk, bobòk'; anche in lui, quindi, la vita arde tuttora, come un'impercettibile scintilla...»¹⁸.

Così si crea una situazione eccezionale: *l'ultima vita della coscienza* (due o tre mesi prima del sonno completo), liberata da ogni condizione, posizione, obbligo e legge della vita normale, è, per così dire, *vita fuori della vita*. Come sarà essa impiegata dai «cadaveri contemporanei»? È l'anacrisi che provoca le coscienze dei morti a rivelarsi *con piena libertà*. Ed esse si rivelano.

Si dispiega dinanzi a noi il tipico inferno carnevalizzato della menippea: la folla assai variopinta dei morti, che non sono capaci di liberarsi subito dalle loro posizioni e dai loro rapporti gerarchici terrestri, i conflitti comici che nascono su questo terreno; dall'altro lato le libertà di tipo carnevalesco, l'assoluta impunità, e così via. Il deciso tono carnevalesco di questa paradossale vita fuori della vita vien dato fin dall'inizio con la partita di *préférence* che si svolge nella tomba, sulla quale è seduto il narratore (naturalmente, un vuoto gioco «a memo ria»). Tutti questi sono tipici tratti del genere.

«Re» di questo carnevale dei morti è il barone Klinevič, «un furfante del mondo pseudosuperiore» (come egli stesso si definisce). Citiamo le sue parole, che illustrano l'anacrisi e il suo impiego. Infischandosene delle interpretazioni morali del filosofo Platon Nicolaevič (riferite da Lebezjatnikov), egli dichiara:

«Basta, e anche quel che viene poi, ne son sicuro, sono tutte scempiaggini. L'essenziale son due o tre mesi di vita e, alla fin fine: 'bobòk'. Io propongo a tutti di passare questi due mesi nel modo più piacevole possibile e a tal fine di organizzarci tutti su certe basi. Signori! *propongo che non ci si vergogni di nulla!*»

Accolto dal generale consenso dei morti, egli un poco più oltre sviluppa in tal modo il suo pensiero:

«Ma per intanto io *voglio che non si menta*. Solo questo io voglio, perché è l'essenziale. *Sulla terra vivere e non mentire è impossibile, giacché vita e menzogna sono sinonimi*; be', ma qui noi, *per ridere* un poco, non mentiremo. Al diavolo, la tomba significa pur qualche cosa! *Noi tutti racconteremo ad alta voce le nostre storie e non ci vergogneremo di nulla*. Io per primo narrerò di me. Io, sapete, appartengo alla specie dei libidinosi. *Tutto ciò lassù era tenuto insieme con corde marce*. Via le corde, e viviamo questi due mesi nella più *svergognata verità!* *Spogliamoci e denudiamoci!*

«— Denudiamoci, denudiamoci! — si misero a gridare tutte le voci»¹⁹.

Il dialogo dei morti viene improvvisamente interrotto in maniera carnevalesca:

«E qui io d'un tratto *starnutii*. Ciò accadde all'improvviso e senza intenzione, ma l'effetto fu sbalorditivo: tutto si chetò, *come in un cimitero*, e disparve come un sogno. Seguì un silenzio veramente di tomba».

Citerò ancora il giudizio conclusivo del narratore, interessante per il suo tono:

«No, questo non posso ammetterlo; no, proprio no! Il 'bobòk' non mi turba (eccolo per l'appunto risultato un 'bobòk')»

«La depravazione in un simile luogo, la depravazione delle supreme speranze, la depravazione dei flaccidi e purulenti cadaveri, che non risparmiava neppure *gli e stremi attimi della coscienza!* Furon loro concessi, donati questi attimi e... M a soprattutto, soprattutto in simile luogo! No, questo non posso ammetterlo...»²⁰.

Qui nel discorso del narratore irrompono parole e intonazioni, quasi pure, di tutt'altra voce, cioè della voce dell'autore, irrompono, ma subito si interrompono alla parola «e...»

La conclusione del racconto è da corsivo di giornale:

«Porterò questo al 'Cittadino'; là hanno pure esposto il ritratto di un redattore. Forse me lo

stamperà».

Tale è la quasi classica menippea di Dostoevskij.

Il genere è mantenuto qui con una integrità straordinariamente profonda. Si può persino dire che il genere della menippea scopre qui le sue migliori possibilità e realizza il suo punto più alto. Non è, questa, una *stilizzazione* di un genere morto. Al contrario, in quest'opera di Dostoevskij il genere della menippea *continua a vivere* di tutta la sua vita di genere. La vita di un genere sta, infatti, nei suoi costanti rinascimenti e rinnovamenti in opere *originali*. *Bobok* di Dostoevskij, s'intende, è profondamente originale. Dostoevskij non ha neppure scritto una parodia del genere: se ne è servito per il suo fine diretto. Si deve, però, rilevare che la menippea – compresa quella antica – parodia sempre se stessa. È, questa, una delle caratteristiche della menippea. L'elemento di autoparodia è una delle cause della straordinaria vitalità di questo genere.

Dobbiamo qui toccare il problema delle possibili fonti di genere di Dostoevskij.

L'essenza di ogni genere si realizza e si manifesta in tutta la sua pienezza solo nelle sue variazioni che si creano nel corso dello sviluppo storico del dato genere. Quanto più pienamente sono accessibili all'artista tutte queste variazioni, tanto più riccamente e flessibilmente egli padroneggia il linguaggio di quel genere (il linguaggio di un genere, infatti, è concreto e storico).

Dostoevskij comprendeva in modo assai sottile tutte le possibilità di genere della menippea. Aveva un senso straordinariamente profondo e differenziato di questo genere. Indagare tutti i possibili contatti di Dostoevskij con le varie forme della menippea sarebbe assai importante sia per una più profonda comprensione delle particolarità di genere della sua creazione sia per una più completa visione dello sviluppo di questa tradizione di genere sino a Dostoevskij.

Alle varie forme della menippea antica Dostoevskij era legato in modo più stretto e immediato attraverso la letteratura paleocristiana (cioè attraverso gli «evangelii», l'«apocalisse», le «agiografie», eccetera). Ma egli conosceva di certo anche i modelli classici della menippea antica. È assai probabile che conoscesse la menippea di Luciano *Menippo*, il *Viaggio agli inferi* e i *Dialoghi dei morti*. In queste opere si mostrano vari tipi di comportamento dei morti nell'oltretomba, cioè nell' inferno carnevalizzato. Si deve dire che Luciano – il «Voltaire del mondo antico» – fu largamente noto in Russia a partire dal diciottesimo secolo²¹ e suscitò nume rose imitazioni, mentre la situazione di genere dell'«incontro nell'oltretomba» divenne corrente nella letteratura fino a diventare un esercizio di scuola.

Dostoevskij, forse, conosceva anche la menippea di Seneca, l'*Apokolokyntosis*. Troviamo in Dostoevskij tre momenti consoni a questa satira: 1) la «aperta allegria» degli accompagnatori del funerale in Dostoevskij può essere collegato ad un episodio che è in Seneca: Claudio, volando dall'Olimpo all'inferno attraverso la terra, s'imbatte sulla terra nei suoi propri funerali e si accorge che tutti gli accompagnatori sono molto allegri (tranne il buffone); 2) la partita a *préférence* a vuoto, «a memoria», forse è ispirata al gioco di Claudio con le ossa nell'inferno, anch'esso a vuoto (le ossa si dissolvono prima di essere colpite); 3) la scoronazione naturalistica della morte in Dostoevskij ricorda la raffigurazione ancor più cruda mente naturalistica della morte di Claudio, che muore (esala l'anima) nel momento della defecazione²².

È indubbio che Dostoevskij conoscesse, più o meno da vicino, anche altre opere antiche dello stesso genere: il *Satyricon*, *L'asino d'oro*, eccetera²³. Numerosissime e varie poterono essere le fonti di genere europee di Dostoevskij, che gli rivelarono tutta la ricchezza e multiformità della menippea. Egli conosceva senza dubbio la menippea polemico-letteraria di Boileau *Gli eroi del romanzo*, conosceva, probabilmente anche la satira anch'essa polemico-letteraria di Goethe, *Gli dei, gli eroi e il Wieland*. Conosceva probabilmente i *Dialoghi dei morti* di Fénelon e Fontenelle (Dostoevskij era un ottimo conoscitore della letteratura francese). Tutte queste satire sono legate alla rappresentazione del regno dei defunti, e tutte conservano esteriormente la forma antica (in prevalenza luciana) di questo genere.

Un'importanza essenziale per comprendere le tradizioni di genere di Dostoevskij hanno le satire

di Diderot, libere per la loro forma, ma tipiche per la loro sostanza. Nell'opera di Diderot *I gioielli indiscreti* (è questa una tipica menippea, nonostante sia inquadrata in un ambiente orientale) si crea una situazione fantastica molto ardita (anacrisi): un anello magico, che costringe le donne a rivelare i loro più intimi segreti d'alcofa con estrema sincerità. Ciò suona un po' come il «Denudiamoci, denudiamoci» della satira *Bobok*. Ma il tono e lo stile dei racconti di Diderot (nello spirito della letteratura erotica del diciottesimo secolo), è naturalmente decisamente diverso da quello di Dostoevskij. Nel *Nipote di Rameau* (in sostanza, anch'esso una menippea, ma senza elemento fantastico) il motivo delle ammissioni estremamente sincere senza il minimo di inibizioni è simile al motivo del *Bobok*. E la stessa figura del nipote di Rameau, apertamente «tipo cinico», che considera la morale pubblica al pari di Klinevič «putride pastoie» e che ammette soltanto la «sfrontata verità», corrisponde alla figura di Klinevič.

Un'altra varietà della libera menippea Dostoevskij la conobbe dai *Racconti filosofici* di Voltaire. Questo tipo di menippea era molto vicino ad alcuni aspetti della sua opera (Dostoevskij ebbe perfino l'intenzione di scrivere un «Candide russo»)

Ricordiamo l'enorme importanza che ebbe per Dostoevskij la *cultura dialogica* di Voltaire e di Diderot che risale al «dialogo socratico», all'antica menippea e – in parte – alla diatriba e al soliloquio.

Un altro tipo di libera menippea con elementi fantastici era presente nell'opera di Hoffmann, che esercitò una notevole influenza sul primo Dostoevskij. Attirarono l'attenzione di Dostoevskij anche i racconti di Edgar Poe, vicini per la loro essenza alla menippea. Nella sua nota *Tre racconti di Edgar Poe* Dostoevskij sottolineò con molta esattezza le particolarità a lui vicine di questo scrittore: «Egli quasi sempre prende la più eccezionale realtà, pone il suo eroe nella situazione esterna o psicologica più eccezionale e con grande forza di penetrazione, con eccezionale verità ci espone lo stato d'animo di quest'uomo»²⁴. Certo, in questa definizione è colto solo un momento della satira menippea, la creazione nel soggetto, di una situazione eccezionale, che provoca cioè l'anacrisi, ma è proprio questo momento che Dostoevskij avanzava continuamente come principale particolarità che distingueva il suo proprio metodo creativo.

La nostra rassegna (che è ben lungi dall'essere completa) delle fonti di genere del *Bobok* dimostra che Dostoevskij poté conoscere differenti varianti della satira menippea, genere estremamente plastico, ricco di possibilità, eccezionalmente adatto a penetrare nelle «profondità dell'anima umana» e per porre acutamente e apertamente le «questioni ultime».

Il racconto *Bobok* serve a mostrare come l'essenza di genere della menippea rispondesse a tutte le fondamentali tendenze creative di Dostoevskij. Questo racconto, dal punto di vista del genere è una delle sue opere più importanti.

Facciamo attenzione a quanto segue: il piccolo *Bobok* (uno dei più brevi racconti a soggetto di Dostoevskij) è quasi il microcosmo di tutta l'opera di Dostoevskij. Moltissime e importantissime idee, temi e figure della sua opera – precedente e successiva – appaiono qui in forma estremamente precisa e chiara. L'idea che tutto è permesso, se non c'è Dio né immortalità dell'anima (una delle idee guida della sua opera) trova qui un'espressione estremamente chiara. Il tema ad essa legato della confessione senza ritegno e della «sfrontata verità», che passa attraverso tutta l'opera di Dostoevskij, a cominciare dalle *Memorie del sottosuolo*; il tema degli «ultimi momenti della coscienza» (legato ai temi della condanna a morte e del suicidio); il tema della coscienza che si trova ai confini della follia; il tema della sensualità che penetra nelle più alte sfere della coscienza e del pensiero; il tema della assoluta «sconvenienza» e «mancanza di dignità» della vita strappata dalle radici popolari e dalla fede popolare, eccetera: tutti questi temi e idee sono mescolati in forma velata o chiara nei confini apparentemente angusti di questo racconto e le principali figure del racconto (che, per la verità, sono poche) corrispondono ad altre figure dell'opera di Dostoevskij: Klinevič in forma semplificata ed esasperata ripete il principe Valkovskij, Svidrigajlov e Fedor Pavlovič; il narratore («una persona» è una variante dell'«uomo del sottosuolo»); ci sono noti, in una certa misura, e il

generale Pervoevodov²⁵, e il vecchio alto funzionario lascivo, che ha dilapidato un enorme capitale dell'erario, destinato «alle vedove e agli orfani», e il leccapiedi Lebezjatnikov, e l'ingegnere progressista che desidera «organizzare la vita di qui su basi razionali».

Un posto particolare tra i morti ha l'«uomo del ceto medio» (l'agiato bottegaio); egli solo conserva un legame con il popolo e con la sua fede, e perciò anche nella tomba si comporta dignitosamente, comprende la morte come mistero, e ciò che gli accade nella tomba (tra i morti dissoluti) lo interpreta come «passaggio dell'anima tra i tormenti», con impazienza aspetta la «quadragesima» («... Se almeno la nostra quadragesima venisse presto: sentirei sopra di me le loro voci lacrimose, i lamenti della consorte e il pianto sommesso dei bimbi!...») La dignità e lo stile estremamente pio del discorso di questo «uomo del ceto medio», contrapposti alla sconvenienza e alla cinica familiarità di tutti gli altri (vivi e morti) preludono in parte alla futura immagine del pellegrino Makar Dolgorukij, anche se qui, nelle condizioni della menippea, il «dignitoso» uomo del ceto medio è dato con una leggera sfumatura comica e con una certa irriverenza.

Per di più, l'inferno carnevalizzato di *Bobok* corrisponde *internamente* e profondamente alle scene di scandali e di catastrofi che hanno una così essenziale importanza in tutte le opere di Dostoevskij. Queste scene, che si svolgono di solito nei salotti, sono naturalmente molto più complesse, più variopinte, piene di contrasti carnevaleschi, di brusche *mésalliances* ed eccentricità, di sostanziali incoronazioni-scoronazioni, ma l'interna essenza è analoga: si spezzano (oppure soltanto si indeboliscono per un momento) le «putride pastoie» della menzogna ufficiale e personale e si rivelano le anime umane, orribili, come nell'inferno, o, al contrario, luminose e pure. Gli uomini per un istante si trovano al di fuori delle consuete condizioni della vita, come sulla piazza del carnevale o nell'inferno, e si rivela un altro – più vero – senso di loro stessi e dei loro rapporti reciproci.

Tale è, ad esempio, la famosa scena dell'onomastico di Nastas'ja Filippovna (*L'id iota*). Qui vi sono delle corrispondenze anche esteriori con *Bobok*: Ferdyschenk o (il piccolo diavolello dei «misteri») propone a ciascuno di raccontare la più cattiva azione di tutta la propria vita (confer la proposta di Klinevič: «Noi tutti racconteremo ad alta voce le nostre storie e non ci vergogneremo di nulla»). Certo, le storie raccontate non giustificano l'aspettativa di Ferdyshenko, ma questo petit-jeu contribuisce a preparare quell'atmosfera da piazza del carnevale in cui si attuano i bruschi mutamenti carnevaleschi delle sorti e dei caratteri degli uomini, si smascherano i calcoli cinici e suona in modo piazzaiuolo il discorso fa miliare e scoronizzante di Nastas'ja Filippovna. Noi, naturalmente, non prendiamo qui in considerazione il profondo senso psicologico-morale e sociale di questa scena: a noi interessa soltanto il suo lato formale, di genere, quelle *consonanze carnevalesche* che risuonano quasi in ogni immagine e parola (con tutto il loro realismo e la loro consequenzialità), quel secondo piano della piazza del carnevale (e dell'inferno carnevalizzato) che quasi traspare attraverso il tessuto realistico di questa scena.

Citerò ancora la scena decisamente carnevalizzata di scandali e scoronazioni al pranzo funebre per Marmeladov (in *Delitto e castigo*). O l'ancor più complicata scena nel salotto mondano di Varvara Petrovna Stavrogina nei *Demoni* cui partecipa la folle «Zoppa» e in cui interviene il di lei fratello capitano Lebjadkin, con la prima apparizione del «demonio» Petr Verchovenskiĭ, con la eccentricità esaltata di Varvara Petrovna, con lo smascheramento e la cacciata di Stepan Trofimovič, l'attacco isterico e lo svenimento di Liza, lo schiaffo di Shatov a Stavrogin, e così via. Tutto è qui improvviso, fuor di luogo, inconciliabile e impossibile con l'andamento consueto, «normale», della vita. È assolutamente impossibile immaginarsi una scena simile, per esempio, in un romanzo di L. Tolstoj o di Turgenev. Questo non è un salotto mondano, questa è una *piazza* con la sua specifica logica di vita di più azza carnevalesca. Ricordo, infine, la scena dello scandalo nella cella dello *starec* Zosima (*I fratelli Karamazov*), scena straordinariamente vivida per il suo colorito menippeo-carnevalesco.

Queste scene di scandali – ed esse occupano un posto molto importante nelle opere di Dostoevskij – ricevettero quasi sempre un giudizio negativo da parte dei contemporanei²⁶, e

incontrano un tale giudizio anche ora. Esse apparivano e appaiono inverosimili dal punto di vista della vita reale e ingiustificate dal punto di vista artistico. Spesso sono state spiegate con la propensione dell'autore a una falsa e puramente esteriore ricerca dell'effetto. In realtà, queste scene rientrano nello spirito e nello stile di tutta l'opera di Dostoevskij. Ed esse sono profondamente organiche, in esse non vi è nulla di forzato: sia nell'insieme che *in ogni particolare* esse sono determinate dalla conseguente logica artistica di quelle azioni e categorie carnevalesche che noi abbiamo in precedenza caratterizzato e che nel corso dei secoli sono penetrate nella linea dialogica della prosa artistica. Alla loro base c'è un profondo senso carnevalesco del mondo, che comprende e unifica tutto ciò che è diverso, assurdo e inaspettato e crea l'unità artistica di queste scene.

Bobok, grazie al suo intreccio *fantastico*, offre questa logica carnevalesca in una forma alquanto semplificata (lo richiedeva il genere), ma precisa e chiara e perciò può servire quasi da commento ai fenomeni più complessi, ma analoghi che appaiono nell'opera di Dostoevskij.

Nel racconto *Bobok* sono raccolti come in un punto focale i raggi che promanano dall'opera sia precedente che successiva di Dostoevskij. *Bobok* ha potuto diventare questo punto focale proprio perché è una menippea. Tutti gli elementi dell'opera di Dostoevskij si sentono qui nel loro elemento naturale. Gli angusti confini di questo racconto, come abbiamo visto, si sono rivelati molto capaci.

Ricordiamo che la menippea è il genere *universale* delle «*questioni ultime*». In essa l'azione si svolge non solo «qui» e «ora», ma in tutto il mondo, nell'eternità: in terra, nell'inferno e in cielo. In Dostoevskij la menippea si avvicina al mistero. In fatti il mistero non è altro che una variante drammatica medievale, modificata, della menippea. I partecipanti all'azione in Dostoevskij stanno *sulla soglia* (sulla soglia della vita e della morte, della menzogna e della verità, del raziocinio e della follia). Ed essi sono dati qui come *voci*, che risuonano, che parlano «al cospetto della terra e del cielo». L'idea metaforica centrale è qui quella del mistero: «morti contemporanei», granelli inferti, lanciati sulla terra, ma incapaci sia di morire (cioè di purificarsi di sé, di elevarsi sopra se stessi), sia di risorgere rinnovati (cioè di recare un frutto).

Il sogno di un uomo ridicolo (1877) è la seconda opera di Dostoevskij capitale dal punto di vista del genere.

Per la sua forma di genere quest'opera appartiene alla menippea, ma ad altre sue varianti: alla «satira onirica» e ai «viaggi fantastici» con un elemento utopistico. Nell'ulteriore sviluppo della menippea entrambe queste varietà spesso si combinano.

Il sogno con un significato artistico particolare (non epico), come già abbiamo detto, entra per la prima volta nella letteratura europea nel genere della «satira menippea» (e nella sfera del serio-comico). Nell'epopea il sogno non distruggeva l'unità della vita raffigurata e non creava un secondo piano; esso non distruggeva neppure la semplice integrità della figura del personaggio. Il sogno non si contrapponeva alla vita consueta come *un'altra* possibilità di vita. Questa contrapposizione (da un determinato angolo visuale) appare per la prima volta nella menippea. Qui il sogno è introdotto appunto come possibilità di una vita assolutamente diversa, organizzata secondo altre leggi rispetto a quella abituale (a volte come «mondo alla rovescia»). La vita, vista in sogno, «strania» la vita consueta, la fa capire e valutare in modo nuovo (alla luce della diversa possibilità vista). Anche l'uomo nel sogno diventa un altro uomo, scopre in sé nuove possibilità (peggiori e migliori), è provato e verificato dal sogno. A volte il sogno si costruisce come incoronazione-scoronazione dell'uomo e della vita.

Nel sogno si crea, così, quella *situazione eccezionale*, impossibile nella vita consueta, che serve da fondamento al fine della menippea: la sperimentazione dell'idea e dell'uomo di idea.

La tradizione menippeica dell'uso artistico del sogno continua a vivere nell'ulteriore sviluppo della letteratura europea in forme e con sfumature diverse: nelle «visioni oniriche» della letteratura medievale, nelle satire grottesche del sedicesimo e diciassettesimo secolo (con particolare vivezza in

Quevedo e Grimmelshausen), in chiave simbolico-favolistica nei romantici (compresa l'originale lirica dei sogni di Heine), in chiave psicologica e utopico-sociale nei romanzi realistici (Georges Sand, Cernyshevskij). È necessario, in particolare, ricordare l'importante variante dei *sogni di crisi* che conducono l'uomo alla rigenerazione e al rinnovamento (questa variante si trova anche nella drammaturgia: in Shakespeare, in Calderón e, nel diciannovesimo secolo, in Grillparzer).

Dostoevskij si servì larghissimamente delle possibilità artistiche del sogno in quasi tutte le sue varianti e sfumature. Forse in tutta la letteratura europea non c'è scrittore nella cui creazione i sogni abbiano svolto una parte tanto grande e essenziale come in Dostoevskij. Ricordiamo i sogni di Raskol'nikov, Svidrigajlov, Myškin, Ippolit, l'adolescente, Versilov, Alëša e Dmitrij Karamazov e la parte che essi svolgono nella realizzazione del disegno ideologico dei corrispettivi romanzi. In Dostoevskij predomina il sogno di crisi. Il sogno di un «uomo ridicolo» appartiene a questa variante.

Per quel che riguarda i «viaggi fantastici», Dostoevskij forse conosceva l'opera di Cyrano de Bergerac *Storia comica degli stati e imperi della Luna* (1647-50). È qui descritto il paradiso terrestre sulla luna da cui il narratore è stato scacciato per irriverenza. Lo accompagna nel viaggio sulla luna il «demone di Socrate» il che permette all'autore di introdurre l'elemento filosofico (nello spirito del materialismo di Gassendi). Per la sua forma esteriore l'opera di de Bergerac è un intero romanzo filosofico-fantastico.

È interessante la menippea di Grimmelshausen *Der Fliegende Wandersmann nach dem Monde* (1659 circa) che aveva una fonte comune col libro di de Bergerac. Qui in primo piano è l'elemento utopistico. Si raffigura la straordinaria purezza e veridicità degli abitanti della Luna che non conoscono vizi, delitti, menzogna e nel cui paese c'è un'eterna primavera, gli abitanti vivono a lungo e incontrano la morte con un gaio banchetto in una cerchia di amici. I bambini, nati con tendenze viziose, vengono inviati sulla terra affinché non corrompano la società. È indicata la data esatta dell'arrivo del personaggio sulla Luna (come in Dostoevskij la data del sogno).

Dostoevskij conosceva la menippea di Voltaire *Micromegas* che si trova in quella stessa linea fantastica di sviluppo della menippea che «strania» la realtà terrestre.

Nel *Sogno di un uomo ridicolo* ci colpisce anzitutto l'estremo universalismo e al tempo stesso l'estrema concisione, lo straordinario laconismo artistico-filosofico. In essa non vi è nessuna argomentazione dispiegata, discorsiva. Qui si mani festa con molta evidenza quell'eccezionale capacità di Dostoevskij di *vedere e sentire* artisticamente *l'idea*, di cui abbiamo già parlato nel precedente capitolo. Davanti a noi c'è qui un vero *artista dell'idea*.

Il sogno di un uomo ridicolo offre una profonda e completa sintesi dell'universalismo della satira menippea come genere delle questioni filosofiche ultime con l'universalismo del mistero medievale raffigurante il destino del genere umano: paradiso terrestre, caduta nel peccato, redenzione. Nel *Sogno di un uomo ridicolo* si rivela in modo evidente l'interna affinità di questi due generi, legati naturalmente anche da una affinità storico-genetica. Ma quella che domina qui dal punto di vista del genere è l'*antica* menippea. E in generale nel *Sogno di un uomo ridicolo* domina uno spirito non cristiano, ma antico.

Per lo stile e il tono *Il sogno di un uomo ridicolo* si distingue sostanzialmente da *Bobok*. Esso è costruito nello stile della diatriba con elementi di confessione e con una tendenza alla predicazione. Tutti e tre i momenti sono caratteristici dell'opera di Dostoevskij.

La parte centrale dell'opera è il racconto di un sogno. Qui si dà anche una caratterizzazione, per così dire, della originalità *compositiva* della visione onirica: «...tutto avveniva come sempre nel sogno, quando *si scavalcano lo spazio e il tempo, e le leggi della natura e dell'intelletto*, e ci si ferma solo sui *punti in torno ai quali fantastica il cuore*»²⁷.

Questa è una caratterizzazione assolutamente esatta del metodo di costruzione della satira menippea fantastica. Inoltre, con le dovute limitazioni e riserve, questa caratterizzazione può essere estesa anche a tutto il metodo creativo di Dostoevskij. Dostoevskij non utilizza quasi mai nelle sue

opere il tempo storico e biografico, relativamente continuo, cioè il tempo rigorosamente epico; egli «salta» al di là di esso, concentra le azioni nei *punti di crisi, fratture e catastrofi*, quando l'istante, per il suo intimo significato, è uguale a un «miliardo di anni». Egli, in sostanza, salta al di là dello spazio e concentra l'azione soltanto in due «punti»: *sulla soglia* (presso la porta, all'ingresso, sulle scale, nel corridoio e così via), dove avviene la crisi e la frattura, o *sulla piazza*, sostituita di solito dal salotto (sala, stanza da pranzo), dove avviene la catastrofe e lo scandalo.

Questa è appunto la sua concezione artistica del tempo e dello spazio. Egli salta spesso anche oltre la elementare ed empirica verosimiglianza e la superficiale logica intellettuale. Per questo il genere della menippea gli è così vicino. Caratteristiche del metodo creativo di Dostoevskij come artista dell'idea sono pure queste parole dell'«uomo ridicolo»:

«...io ho veduto la verità: – non che l'abbia scoperta con la mente, ma l'ho veduta, veduta, e la sua *vivente immagine* ha colmato l'anima mia per sempre»²⁸.

Il sogno di un uomo ridicolo è una enciclopedia quasi completa dei temi dell'opera di Dostoevskij. Li passiamo qui in breve rassegna, per dimostrare l'eccezionale capacità ideale del genere, senza toccare, naturalmente, la profondità del contenuto delle idee stesse:

1. Nella figura centrale dell'*Uomo ridicolo* si avverte chiaramente la figura *ambivalente* – serio-comica – dello «sciocco saggio» e del «buffone tragico» della letteratura carnevalizzata. Ma questa ambivalenza – di solito in forma più soffocata – è caratteristica per tutti i personaggi di Dostoevskij. Si può dire che il pensiero artistico di Dostoevskij non concepisse alcuna umana significatività senza elementi di una certa *stramberia* (nelle sue diverse varianti). Nel modo più chiaro questo appare nella figura di Myškin. Ma anche in tutti gli altri protagonisti dostoevskiani – in Raskol'nikov, in Stavrogin, in Versilov, in Ivan Karamazov – c'è sempre «qualcosa di ridicolo», anche se in forma più o meno ridotta.

Ripetiamo, Dostoevskij come artista non concepisce una significatività umana *d'un sol tono*. Nella prefazione dei *Fratelli Karamazov* (*L'autore al lettore*) egli sostiene persino la particolare importanza *storica* della stramberia:

«Giacché non solo lo stravagante *non sempre* è particolarità e idiosincrasia, ma al contrario, può avvenire che appunto egli, se non vi dispiace, rechi in sé, qualche volta, il midollo dell'universo, mentre gli altri uomini della sua epoca, tutti quanti, in una specie d'uragano, si sono temporaneamente, per un motivo o per l'altro, distaccati da lui...»²⁹.

Nella figura dell'«uomo ridicolo» questa ambivalenza è denudata e accentuata secondo lo spirito della menippea.

Assai caratteristica per Dostoevskij è anche la *pienezza dell'autocoscienza* dell'«uomo ridicolo»: egli sa meglio di tutti di essere ridicolo («... se ci fosse sulla terra un uomo che più di tutti sapesse che io sono ridicolo, questo sarei io...») Cominciando la sua predicazione del *paradiso* in terra, egli sa perfettamente che esso è inattuabile: «Dirò di più! Sia pure, sia pure che questo non debba mai avverarsi e che il paradiso non possa esistere (questo, sì, ormai lo capisco!); be', ma io tuttavia predicherò»³⁰. Egli è uno strambo che ha un'acuta coscienza di sé e di tutto; in lui non c'è ombra di ingenuità; egli non può essere compiuto (poiché non c'è nulla che sia posto fuori della sua coscienza).

2. Il racconto si apre col tema, assai tipico della menippea, dell'uomo che conosce, lui solo, la verità e che perciò è deriso come un pazzo da tutti gli altri uomini. Ecco questo splendido inizio:

«Io sono un uomo ridicolo. Loro mi chiamano pazzo, adesso. Questo sarebbe un avanzamento di grado, se tuttora non restassi per loro ridicolo come prima. Ma ormai non mi ci arrabbio più, adesso tutti mi sono cari, e anche quando ridono di me, anche allora mi sono, non so come, perfino particolarmente cari. Io pure riderei con loro, non già di me, ma per amor loro, se, a vederli, non mi sentissi così triste.

Triste perché essi non conoscono la verità, mentre io la conosco. Oh, come è duro esser solo a conoscere la verità! Ma loro questo non lo capiranno. No, non lo capiranno»³¹.

Questa è la tipica posizione del saggio della menippea (Diogene, Menippo o Democrito del «Romanzo di Ippocrate»), del portatore della verità rispetto a tutti gli altri uomini che considerano la verità follia o stoltezza; ma qui questa posizione si complica e si approfondisce. Nello stesso tempo questa posizione – in diverse varianti e con diverse sfumature – è caratteristica per tutti i protagonisti dostoevskiani da Raskol'nikov a Ivan Karamazov: il fatto d'essere posseduti dalla loro «verità» determina il loro rapporto verso gli altri e crea un particolare tipo di solitudine per questi personaggi.

3. Nel racconto compare poi il tema, assai caratteristico per la menippea cinica e stoica, dell'assoluta indifferenza a tutto nel mondo:

«... nell'anima mia si era andata accumulando una terribile angoscia per una circo stanza che era ormai infinitamente superiore a tutta la mia persona: precisamente, la convinzione formatasi in me che dappertutto nel mondo tutto è *indifferente*. Da moltissimo tempo lo presentivo, ma la piena convinzione mi venne nell'ultimo anno in un certo modo improvviso. D'un tratto sentii che mi sarebbe stato *indifferente* che esistesse il mondo o che non ci fosse nulla in nessun posto. Io presi a sentire ed avvertire con tutto il mio essere che *in mio dominio non c'era nulla*»³².

Questa indifferenza universale e questo presentimento del non essere porta l'«uomo ridicolo» all'idea del suicidio. Ci sta dinanzi una delle numerose variazioni dostoevskiane del tema di Kirillov.

4. Viene poi il tema delle ultime ore della vita prima del suicidio (uno dei temi fondamentali di Dostoevskij). Qui questo tema è denudato e acutizzato secondo lo spirito della menippea.

Dopo che l'«uomo ridicolo» ha preso la decisione definitiva di uccidersi, egli incontra per via una bambina che lo prega di aiutarla. L'«uomo ridicolo» la respinge rozzamente perché si sente ormai fuori di tutte le norme e i doveri della vita umana (come i defunti di *Bobok*). Ecco le sue riflessioni.

«Ma se mi fossi ammazzato, per esempio, di lì a due ore, che cos'era per me la bambina e che m'importava allora e della vergogna, e di ogni cosa al mondo?... Per ciò appunto avevo pestato il piede e avevo gridato con voce selvaggia contro l'infelice bambina, 'perché – mi dicevo – non soltanto non sento pietà, ma anche se commetterò una disumana viltà, adesso posso commetterla, poiché tra due ore tutto sarà finito'». Questa sperimentazione morale, caratteristica per il genere della menippea, non è meno caratteristica per l'opera di Dostoevskij. Più avanti questa riflessione continua così: «Per esempio, mi si presentò d'un tratto una strana considerazione: se io prima fossi vissuto sulla luna, o su Marte, e avessi commesso là una qualche azione delle più ignominiose e disoneste che mai si possano immaginare, e per essa fossi stato colà dileggiato e disonorato, come forse soltanto a volte in sogno, in un incubo si può sentire e immaginare, e se, trovatomi poi sulla terra, avessi continuato a serbar coscienza di ciò che avevo fatto sull'altro pianeta, e inoltre avessi saputo che colà non sarei tornato mai più e per nulla al mondo, allora, guardando d alla terra la luna, la cosa mi sarebbe stata *indifferente* o no? Avrei provato per quell'azione vergogna o no?»³³. Stavrogin, conversando con Kirillov, si pone un'analoga domanda sperimentale sulla luna. È questa la problematica a noi nota di Ippolit (*L'idiota*), Kirillov (*I demoni*), della impudenza cimiteriale in *Bobok*. Anzi, queste non sono che varie facce di uno dei temi centrali di tutta l'opera di Dostoevskij, il tema del «tutto è permesso» (in un mondo dove non ci sia né Dio né l'immortalità dell'anima) e del solipsismo etico che gli è connesso.

5. Si sviluppa poi il tema centrale (che, si può dire, è formativo del genere stesso) del *sogno di crisi*; o meglio, il tema della rigenerazione e del rinnovamento dell'uomo attraverso un sogno che permette di *vedere* «coi propri occhi» la possibilità di una vita umana diversissima sulla terra.

«Sì, io feci allora quel sogno, il mio sogno del tre novembre. Loro mi canzonano adesso dicendo che quello fu soltanto un sogno. Ma non è forse lo stesso che sia stato un sogno o no, se quel sogno mi ha annunciato la verità? Perché, una volta che hai conosciuto la verità e l'hai veduta, sai bene che quella è la verità e che un'altra non c'è, né ci può essere, sia che si dorma o si vegli. Be', e sia pure un sogno, sia pure, ma questa vita, che voi tanto esaltate, io volevo spegnerla col suicidio, e il mio sogno, il mio sogno... oh, esso mi ha annunciato una nuova, grande, rinnovellata e forte

vital!»³⁴.

6. Nel «sogno» si sviluppa particolareggiatamente il tema utopistico del paradiso terrestre, visto coi propri occhi dall'«uomo ridicolo» su una lontana stella sconosciuta. La descrizione del paradiso terrestre è fatta nel tono del secolo d'oro dell'antichità ed è quindi piena di un senso carnevalesco del mondo. La raffigurazione del paradiso terrestre è, per molti aspetti, affine al sogno di Versilov (*L'adolescente*). Assai caratteristica è la fede puramente carnevalesca espressa dall'«uomo ridicolo» nell'unità delle aspirazioni dell'umanità e nella natura buona dell'uomo:

«E intanto tutti vanno verso una stessa cosa, per lo meno tutti tendono a una stessa cosa, dal saggio all'ultimo dei banditi, solo per vie diverse. È una vecchia verità, ma ecco quel che c'è di nuovo: io anche sviarmi molto non posso. Perché ho veduto la verità, l'ho veduta e so che gli uomini possono esser bellissimi e felici, senza perdere la capacità di vivere sulla terra. Io non voglio e non posso crederci e che il male sia lo stato normale degli uomini. Ed essi tutti ridono appunto solo di questa mia fede»³⁵.

Sottolineiamo ancora una volta che la verità, per Dostoevskij, può essere oggetto soltanto di una vivente visione, e non di astratta conoscenza.

7. Alla fine del racconto risuona il tema, caratteristico per Dostoevskij, dell'istantanea trasformazione della vita in paradiso (tema che si manifesta nel modo più profondo nei *Fratelli Karamazov*):

«E intanto la cosa è così semplice: in un sol giorno, *in una sola ora* tutto si assesterebbe di colpo! Soprattutto: ama gli altri come te stesso, ecco quel che è essenziale, ed è tutto, non occorre proprio nulla in più: subito troverai come contenerli»³⁶.

8. Rileviamo anche il tema della fanciulla offesa, che ritorna in una serie di opere di Dostoevskij: in *Umiliati e offesi* (Nelly), nel sogno di Svidrigajlov prima del suicidio, nella «confessione di Stavrogin», nell'*Eterno marito* (Liza); il tema del fanciullo che soffre è uno dei temi principali dei *Fratelli Karamazov* (nella «Rivolta» di Ivan, la figura di Iliushechka, «il bimbo piange» nel sogno di Dmitrij).

9. Vi sono qui anche elementi di naturalismo sordido. Il capitano debosciato, che chiede l'elemosina sul Nevskij Prospekt (una figura che ci è nota dall'*Idiota* e dall'*Adolescente*), l'ubriachezza, il gioco alle carte e la rissa nella stanza accanto al bugigattolo dove, seduto su una poltrona alla Voltaire, passa le sue notti insonni l'«uomo ridicolo» immerso nella soluzione delle questioni ultime e dove egli vede il suo sogno sulla sorte dell'umanità.

Non abbiamo esaurito, naturalmente, tutti i temi del *Sogno di un uomo ridicolo*, ma questo basta per dimostrare l'enorme capienza di idee di questa varietà di menippea e la sua adeguatezza alla tematica di Dostoevskij.

Nel *Sogno di un uomo ridicolo* non vi sono dialoghi espressi dal punto di vista compositivo (a parte il dialogo semiaccennato con un «essere ignoto»), ma tutto il discorso del narratore è penetrato di un dialogo interiore: tutte le parole sono qui rivolte a qualcuno: a se stesso, al sistema dell'universo, al suo creatore³⁷, a tutti gli uomini. Anche qui, come nel mistero, la parola risuona davanti al cielo e davanti alla terra, cioè davanti a tutto il mondo.

Tali sono le due opere chiave di Dostoevskij che rivelano nel modo più netto l'essenza di «genere» della sua creazione vicina alla menippea e ai «generi» affini.

Abbiamo analizzato *Bobok* e *Il sogno di un uomo ridicolo* dal punto di vista della poetica storica del genere. Prima di tutto ci ha interessati il modo in cui in queste opere si manifesta l'essenza di «genere» della menippea. Ma al tempo stesso abbiamo cercato di mostrare come gli aspetti tradizionali del genere si fondano organicamente con l'uso originale, irripetibile e profondo che ne ha fatto Dostoevskij.

Esaminiamo ancora alcune sue opere che per la loro essenza sono anch'esse vicine alla menippea, ma di un tipo un po' diverso e senza un diretto elemento fantastico.

Tale è, anzitutto, il racconto *La mite*. Qui l'acuta anacrisi narrativa, caratteristica del genere, con

bruschi contrasti, *mésalliances* ed esperimenti morali, è in forma di soliloquio. L'eroe del racconto dice di sé: «Io sono maestro nel parlare tacendo, io per tutta la mia vita ho parlato tacendo e sono passato attraverso vere e proprie tragedie in silenzio». La figura del personaggio è rivelata proprio attraverso questo rapporto dialogico con se stesso. Ed egli resta in completa solitudine con se stesso e in una irreparabile disperazione. Egli non riconosce un giudice supremo al di sopra di sé. Egli generalizza la sua solitudine, la universalizza come solitudine ultima di tutto il genere umano.

«Inerzia! Oh, natura! *Gli uomini sulla terra sono soli: ecco il guaio!*... tutto è morto, e dappertutto cadaveri. Nient'altro che uomini soli e intorno a loro il silenzio: ecco la terra!»

Vicine a questo tipo di menippea sono anche le *Memorie del sottosuolo* (1864).

Esse sono costruite come una diatriba (colloquio con un interlocutore assente), pervase di una aperta o nascosta polemica e comprendono elementi sostanziali di confessione. Nella seconda parte è introdotto un racconto con una acuta anacrisi.

Nelle *Memorie del sottosuolo* troviamo anche altri segni a noi ben noti di menippea: aspre sincrisi dialogiche, familiarizzazione e profanazione, sordido naturalismo, e così via. Quest'opera è pure caratterizzata da una eccezionale capienza di idee: quasi tutti i temi e le idee dell'opera successiva di Dostoevskij sono qui tracciati in forma semplificata e spoglia. Sullo stile verbale di quest'opera ci soffermeremo nel capitolo seguente.

Consideriamo ancora un'opera di Dostoevskij dal titolo assai caratteristico *Un brutto affare* (1862). Anche questo racconto profondamente carnevalizzato è vicino alla menippea (di tipo varroniano). Da trama ideale serve il litigio di tre generali durante una serata in cui si festeggia un onomastico. Successivamente il protagonista del racconto (uno dei tre), per mettere alla prova la sua idea umanistico-liberale, va al banchetto nuziale di uno dei suoi subordinati di più basso rango, e lì per inesperienza (egli è astemio) si ubriaca. Tutto qui è costruito sulla e strema *sconvenienza* e *scandalosità* di tutto ciò che avviene. Tutto qui è pieno di bruschi contrasti carnevaleschi, *mésalliances*, ambivalenza, umiliazioni e scoronazioni. C'è anche qui un elemento di sperimentazione morale piuttosto crudele. Non ci occupiamo qui, naturalmente, della profonda idea filosofico-sociale che è in questa opera e che tuttora non è stata sufficientemente presa in considerazione. Il tono del racconto è volutamente incerto e ambiguo, penetrato di elementi di una coperta polemica letteraria e politico-sociale.

Elementi di menippea si hanno anche in tutte le prime opere (cioè precedenti alla deportazione) di Dostoevskij (soprattutto sotto l'influenza delle tradizioni di genere di Gogol' e Hoffmann).

La menippea, come abbiamo già detto, si insinua anche nei romanzi di Dostoevskij.

Citeremo soltanto i casi più importanti (senza una particolare argomentazione).

In *Delitto e castigo* la famosa scena della prima visita di Raskol'nikov a Sonja (con la lettura del Vangelo) è una quasi perfetta menippea cristianizzata: le aspre sincrisi dialogiche (tra fede e incredulità, tra rassegnazione e orgoglio), l'aspra anacrisi (la disperata situazione di Sonja e della sua famiglia), le combinazioni stridenti (il pensatore-delinquente, la prostituta-giusta), la scoperta impostazione delle questioni ultime e la lettura del Vangelo in una situazione sordida. Menippea sono i sogni di Raskol'nikov, nonché il sogno di Svidrigajlov prima del suicidio.

Nell'*Idiota* è una menippea la confessione di Ippolit («la mia spiegazione necessaria»), inquadrata nella scena carnevalizzata del dialogo sulla terrazza del principe Myškin, che termina con il tentativo di suicidio di Ippolit. Nei *Demoni* è la confessione di Stavrogin insieme con il dialogo con Tichon, che la inquadra. Nel *l'Adolescente* è il sogno di Versilov.

Nei *Fratelli Karamazov* una stupenda menippea è il colloquio di Ivan e Alëša nella trattoria Stolichnyjgorod sulla piazza del mercato di una sperduta cittadina di provincia. Qui, al suono dell'organetto della trattoria, tra i colpi delle palle da biliardo, tra gli schiocchi delle bottiglie di birra stappate, il monaco e l'ateo risolvono le questioni ultime del mondo. In questa menippea è inserita la seconda satira, la *Leggenda del Grande Inquisitore*, che ha un'importanza a sé ed è costruita sulla sincrisi evangelica di Cristo e il diavolo. Ambedue queste menippea reciprocamente legate

appartengono al novero delle opere artistico-filosofiche più profonde di tutta la letteratura mondiale. Infine, una menippea altrettanto profonda è anche il colloquio di Ivan Karamazov con il diavolo (capitolo: *Il diavolo. Incubo di Ivan Fedorovič*).

Naturalmente, tutte queste menippee sono sottomesse al disegno polifonico, che le abbraccia, della totalità romanzesca, ne sono determinate e sono da essa inseparabili.

Ma, a parte queste menippee inserite, relativamente autonome e compiute, tutti i romanzi di Dostoevskij sono compenetrati di elementi di menippea, nonché di elementi di generi affini: il «dialogo socratico», le diatribe, il soliloquio, la confessione, eccetera. S'intende, tutti questi generi giunsero a Dostoevskij attraverso millenni di intenso sviluppo, ma in tutti i mutamenti conservarono la loro sostanza di genere. Le aspre sincrisi dialogiche, le straordinarie e provocatorie situazioni d'intreccio, le crisi e le fratture, la sperimentazione morale, le catastrofi e gli scandali, le combinazioni di contrasto e di ossimoro, eccetera determinano tutta la struttura di composizione e d'intreccio dei romanzi di Dostoevskij.

Senza un ulteriore studio approfondito dell'essenza della menippea e degli altri generi affini, nonché della storia di questi generi e delle loro numerose varietà nella letteratura dell'età moderna, è impossibile una giusta spiegazione storico-genetica delle particolarità di genere delle opere di Dostoevskij (e non soltanto di Dostoevskij poiché il problema ha un più ampio significato).

Analizzando le particolarità di genere della menippea nell'opera di Dostoevskij, abbiamo scoperto contemporaneamente in essa anche elementi di carnevalizzazione.

La cosa è ben comprensibile poiché la menippea è un genere profondamente carnevalizzato. Ma il fenomeno della carnevalizzazione nell'opera di Dostoevskij, naturalmente, è molto più ampio della menippea, ha fonti di genere complementari e per ciò ha bisogno di un esame particolare.

È difficile parlare di una sostanziale influenza diretta esercitata su Dostoevskij dal carnevale e dai suoi tardi derivati (linea di mascherata, comica di saltimbanchi, eccetera), anche se nella sua vita ci furono indubbiamente esperienze reali di tipo carnevalesco³⁸. La carnevalizzazione agì su di lui, come sulla maggioranza degli altri scrittori del diciottesimo e diciannovesimo secolo, soprattutto come tradizione letteraria di genere, della cui fonte extraletteraria, cioè il carnevale autentico, egli forse non aveva neppure piena coscienza.

Ma il carnevale, le sue forme e i suoi simboli, e prima di tutto lo stesso senso carnevalesco del mondo erano penetrati nel corso di molti secoli in vari generi letterari, si erano saldati con tutte le loro particolarità, le avevano formate, erano diventate qualcosa di inscindibile da esse. Il carnevale si era come *reincarnato nella letteratura*, in una sua potente linea di sviluppo. Le forme carnevalesche, trasportate nella lingua della letteratura, diventarono mezzi poderosi di comprensione della vita, si fecero un particolare linguaggio, le cui parole e forme posseggono una straordinaria forza di generalizzazione *simbolica*, cioè di *generalizzazione in profondità*. Molti aspetti essenziali della vita, o meglio suoi *strati* profondi, possono essere trovati, intesi e espressi solo con l'aiuto di questo linguaggio.

Per padroneggiare questo linguaggio, cioè per partecipare alla tradizione carnevalesca di genere nella letteratura, lo scrittore non ha bisogno di conoscere tutti gli anelli e tutte le diramazioni della data tradizione. Il genere ha una sua logica organica che si può in una certa misura comprendere e assimilare creativamente in base a certi esemplari di genere, persino in base a frammenti. *Ma la logica del genere non è una logica astratta*. Ogni nuova varietà, ogni nuova opera del dato genere è sempre qualcosa che arricchisce e aiuta il perfezionamento del linguaggio del genere stesso. Per ciò è importante conoscere le fonti possibili di genere del dato autore, l'atmosfera letteraria di genere in cui si è realizzata la sua creazione. Con quanta maggior pienezza e concretezza conosciamo i *contatti di genere* dell'artista, con tanto maggiore profondità possiamo penetrare nelle particolarità della sua forma di genere e comprendere con tanto maggiore giustezza l'interazione della tradizione e della novazione che vi è portata.

Tutto questo ci costringe, per quanto tocchiamo qui il problema della poetica *storica*, a caratterizzare almeno i fondamentali elementi della tradizione carnevalesca con i quali Dostoevskij fu legato in modo diretto o indiretto e che determinarono l'atmosfera di genere della sua creazione, sotto molti riguardi essenzialmente diversa dall'atmosfera di genere di Turgenev, Goncharov e L. Tolstoj.

La fonte principale della carnevalizzazione per la letteratura del diciassettesimo, diciottesimo e diciannovesimo secolo fu data dagli scrittori del Rinascimento, soprattutto da Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes e Grimmelshausen³⁹. Una fonte simile fu anche il primo romanzo picaresco (direttamente carnevalizzato). Inoltre, fonte di carnevalizzazione per gli scrittori di questi secoli fu naturalmente anche la letteratura carnevalizzata dell'antichità (soprattutto la satira menippea) e del Medioevo.

Tutte le principali fonti, da noi citate, della carnevalizzazione della letteratura europea erano perfettamente note a Dostoevskij, a parte, forse, Grimmelshausen e il primo romanzo picaresco. Ma le caratteristiche di questo romanzo gli era no ben note da *Gil Blas* di Lesage e attirarono fortemente la sua attenzione. Il romanzo picaresco rappresentava la vita tolta dai suoi binari consueti e per così dire, legalizzati, sovvertiva tutte le posizioni gerarchiche degli uomini, giocava con queste posizioni, era pieno di brusche sostituzioni, trasformazioni e mistificazioni, sussumeva tutto il mondo rappresentato nella zona del contatto fa miliare. Per quel che riguarda la letteratura del Rinascimento, la sua diretta influenza su Dostoevskij fu considerevole (particolarmente quella di Shakespeare e Cervantes). Non parliamo qui dell'influenza di singoli temi, idee o personaggi, ma della più profonda influenza dello *stesso senso carnevalesco del mondo*, cioè delle stesse *forme di visione* del mondo e dell'uomo e di quella veramente *divina libertà* nel modo di vederlo, che si manifesta non in singoli pensieri, immagini e procedimenti esteriori della costruzione, ma nella creazione di questi scrittori nel suo complesso.

Un'importanza essenziale per l'assimilazione della tradizione carnevalesca da parte di Dostoevskij ebbe la letteratura del diciottesimo secolo e soprattutto Voltaire e Diderot, nei quali è caratteristica la combinazione della carnevalizzazione con un'alta cultura dialogica, educata sui testi dell'antichità e sui dialoghi del Rinascimento. Qui Dostoevskij trovò una combinazione organica della carnevalizzazione con gli ideali filosofico-razionalistici e – in parte – con il tema sociale.

La combinazione della carnevalizzazione con l'intreccio d'avventura e con la tematica sociale di scottante attualità Dostoevskij la trovò nei romanzi sociali d'avventure del diciannovesimo secolo, soprattutto in Frédéric Soulié e Eugène Sue (in parte anche in Dumas figlio e Paul de Kock). In questi autori la carnevalizzazione assume un carattere più esteriore: essa si manifesta nell'intreccio, in esteriori antitesi e contrasti carnevaleschi, nei bruschi mutamenti di fortune, nelle mistificazioni e così via. Un profondo e libero senso carnevalesco del mondo qui non c'è qua si affatto. Più essenziale in questi romanzi è l'uso della carnevalizzazione per raffigurare la realtà contemporanea e il modo di vita contemporaneo; la vita quotidiana è trascinata nell'azione d'intreccio carnevalizzata, il consueto e il costante si combinano con l'eccezionale e il mutevole.

Una acquisizione più profonda della tradizione carnevalesca Dostoevskij la trovò in Balzac, George Sand e Victor Hugo. In questi autori vi sono molto meno manifestazioni esteriori di carnevalizzazione, mentre più profondo è il senso carnevalesco del mondo, ma soprattutto la carnevalizzazione è penetrata nella costruzione stessa di caratteri grandi e forti e nello sviluppo delle passioni. La carnevalizzazione della passione si manifesta soprattutto nella sua ambivalenza: l'amore si combina con l'odio, la cupidigia con il disinteresse, l'ambizione del potere con l'autoumiliazione e così via.

La combinazione della carnevalizzazione con la concezione sentimentale della vita Dostoevskij la trovò in Sterne e in Dickens.

Infine la combinazione della carnevalizzazione con l'idea di tipo romantico (e non razionalistico, come in Voltaire e Diderot), Dostoevskij la trovò in Edgar Poe e soprattutto in Hoffmann.

Un posto particolare occupa la tradizione russa. Qui, oltre a Gogol', è necessario indicare l'enorme influenza che ebbero su Dostoevskij le opere più carnevalizzate di Pushkin: i racconti di Belkin, le tragedie di Bòldino e *La donna di picche*.

La nostra breve rassegna delle fonti della carnevalizzazione non pretende assolutamente di essere completa. A noi importava mettere in rilievo solo le linee fondamentali della tradizione. Sottolineiamo ancora una volta che non ci interessa l'influenza di singoli autori, di singole opere, temi, idee, personaggi: ci interessa l'influenza appunto della *tradizione di genere*, che si trasmetteva attraverso i suddetti scrittori. La tradizione in ciascuno di essi si rigenera e si rinnova a suo modo, cioè in modo irripetibile. In questo appunto sta la vita della tradizione. A noi, per servirci di un paragone, interessa la parola del linguaggio, e non il suo uso individuale in un determinato irripetibile contesto, anche se l'uno senza l'altro, naturalmente, non esiste. Si possono naturalmente studiare anche le influenze individuali, cioè l'influenza di uno scrittore individuale sull'altro, per esempio, di Balzac su Dostoevskij, ma questo è già un compito particolare che noi qui non ci poniamo. A noi interessa soltanto la tradizione.

Anche nell'opera di Dostoevskij, naturalmente, la tradizione carnevalesca risorge in modo nuovo: assume un senso suo particolare, si combina con altri elementi artistici, serve i suoi particolari scopi artistici, appunto quelli che noi abbiamo cercato di mettere in chiaro nei capitoli precedenti. La carnevalizzazione si combina organicamente con tutte le altre particolarità del romanzo polifonico. Prima di analizzare gli elementi della carnevalizzazione in Dostoevskij (ci soffermeremo soltanto su alcune opere), è necessario toccare ancora due problemi.

Per intendere giustamente i problemi della carnevalizzazione dobbiamo rinunciare a una nozione semplificata di carnevale come quella della mascherata dell'età moderna e, ancor più, alla sua banale nozione bohemienne. Il carnevale è un grande senso del mondo di carattere *universalmente popolare* proprio dei millenni passati.

Questo senso del mondo, che libera dalla paura e avvicina il più possibile il mondo all'uomo e l'uomo all'uomo (tutto viene attratto nella zona del libero contatto familiare), con la sua gioia degli avvicendamenti e la gaia relatività si contrappone soltanto alla serietà ufficiale unilaterale e tetra generata dalla paura, serietà dogmatica, ostile al divenire e all'avvicendamento, vogliosa di assolutizzare lo stato dato dell'essere e dell'ordinamento sociale. Il senso carnevalesco del mondo liberava proprio da queste serietà. Ma in esso non c'è ombra di nichilismo, né, naturalmente, di vuota sventatezza e di banale individualismo bohémien.

Bisogna rinunciare all'angusta concezione teatrale-spettacolare del carnevale, assai caratteristica per l'età moderna.

Per intendere giustamente il carnevale bisogna considerare il fenomeno alle sue *origini* e non ai suoi *termini*, cioè nell'antichità, nel Medioevo e, infine, nel Rinascimento⁴⁰.

Il secondo problema riguarda le tendenze letterarie. La carnevalizzazione, che è penetrata nella struttura di genere e in una certa misura la ha determinata, può essere usata da varie tendenze e metodi creativi. È inammissibile che in essa si veda soltanto una particolarità specifica del romanticismo. Tuttavia ogni tendenza e ogni metodo creativo la interpreta e la rinnova a suo modo. Per convincersene basta confrontare la carnevalizzazione in Voltaire (realismo illuministico), nel primo Tieck (romanticismo), in Balzac (realismo critico), in Ponson du Terrail (romanzo d'avventure allo stato puro). Il grado di carnevalizzazione negli scrittori enumerati è quasi identico, ma in ognuno essa è sottomessa a particolari compiti artistici (legati alle loro tendenze letterarie) e per ciò «suona» in modo diverso (non parliamo delle particolarità individuali di ognuno di questi scrittori). Nello stesso tempo la presenza della carnevalizzazione determina la loro appartenenza a una medesima tradizione di genere e crea una loro comunanza assai importante dal punto di vista della poetica (ripetiamo: pur con tutte le differenze di tendenza, individualità e valore artistico di ognuno di essi).

Nei *Sogni pietroburghesi in versi e in prosa* (1861) Dostoevskij ricorda l'originale e vivido senso carnevalesco del mondo da lui vissuto nel periodo del primissimo inizio della sua attività artistica. Fu, prima di tutto, un particolare modo di sentire Pietroburgo con tutti i suoi bruschi contrasti sociali come «fantastico sogno magico», come alcunché di posto al confine della realtà e della chimera. Un analogo modo carnevalesco di sentire una grande città (Parigi), un modo però meno profondo e forte di quello di Dostoevskij, può essere trovato in Balzac, Sue, Soulié e altri; ma le fonti di questa tradizione risalgono alla menippea antica (Varrone, Luciano). Sulla base di questo modo di sentire la città e la vita cittadina Dostoevskij dà poi un quadro nettamente carnevalizzato dei suoi primi disegni letterari, compreso quello di *Povera gente*.

«Mi misi a guardare e a un tratto vidi certi strani volti. Erano tutte strane, bizzarre figure affatto prosaiche, non dei Don Carlos e dei Posa, ma consiglieri titolari e nello stesso tempo consiglieri titolari fantastici. Uno faceva smorfie davanti a me, nascondendosi dietro tutta quella folla fantastica, e tirava certi fili e molle, e questi pupazzi si muovevano, e lui rideva, rideva! E mi parve di vedere allora un'altra storia, in certi angoli bui, un cuore di consigliere titolare, un cuore onesto e puro, morale e devoto ai superiori, e insieme una ragazza, offesa e mesta, e tutta quella loro storia mi straziava profondamente il cuore. Se si fosse raccolta tutta la folla che allora sognavo, ne sarebbe uscita una splendida mascherata».

Così, secondo questi ricordi, la creazione di Dostoevskij nacque da una vivida visione carnevalesca della vita («io chiamo la mia sensazione sulla Neva visione», dice Dostoevskij). Qui abbiamo davanti i caratteristici accessori di un complesso carnevalesco: il riso e la tragedia, il pagliaccio, la baracca dei saltimbanchi, la folla mascherata. Ma la cosa più importante qui è, naturalmente, il senso carnevalesco del mondo che compenetra profondamente i *Sogni pietroburghesi*. Per tutta la sua sostanza di genere quest'opera è una varietà della menippea carnevalizzata. V a sottolineato il *riso* carnevalizzato che accompagna la visione. Vedremo poi che esso compenetra effettivamente tutta l'opera di Dostoevskij, ma soltanto nella sua forma smorzata.

Non ci soffermeremo sulla carnevalizzazione dell'opera giovanile di Dostoevskij. Analizzeremo soltanto gli elementi della carnevalizzazione in alcune opere dello scrittore pubblicate ormai dopo la deportazione. Ci porremo qui un compito limitato: dimostrare la presenza della carnevalizzazione e scoprirne le funzioni fondamentali in Dostoevskij. Uno studio più profondo e più completo di questo problema sul materiale di tutta la sua opera esorbita dal campo del presente lavoro.

La prima opera di questo periodo *Il sogno dello zio* si distingue per una carnevalizzazione espressa nettamente, ma alquanto semplificata ed *esteriore*. Al centro si trova lo scandalo-catastrofe con una duplice «scoronazione», della Moskaleva e del principe. E il tono stesso del racconto dell'annalista di Mordasov è ambivalente: l'ironica esaltazione della Moskaleva, cioè la fusione carnevalesca di elogio e di ingiuria⁴¹.

La scena dello scandalo e della scoronazione del principe – del «re» del carnevale o, meglio, dello «sposo» carnevalesco – è intesa come *sbranamento*, come tipico «fare a pezzi» carnevalesco:

«...Se io sono una botticella, allora voi siete *senza gambe*...

«— Chi, io senza gambe?

«— Ma sì, senza gambe, e anche *senza denti*, ecco chi sietel!

«— E per giunta *con un occhio solo!* – gridò Marja Aleksandrovna.

«— Avete un busto in luogo delle costole! – aggiunse Natalja Dmitrievna.

«— La *faccia* montata su molle!

«— E *capelli vostri*, nessuno!...

«— Anche i *baffi*, quest'imbecille, li ha posticci, – rincarò la dose Marja Aleksandrovna.

«— Ma lasciatemi almeno il *naso* di mio, Marja Stjepanovna! – esclamò il principe, sbalordito da tanta improvvisa *franchezza*...

«— Dio mio! – diceva il povero principe – ... Conducimi, caro, in qualche posto, se no mi

sbranano!...»⁴².

Abbiamo davanti a noi la tipica «anatomia carnevalesca»: la enumerazione delle parti del corpo fatto in pezzi. Tali «enumerazioni» sono un procedimento comico molto diffuso nella letteratura carnevalizzata del Rinascimento (si trova spesso in Rabelais ed anche, però non in forma così sviluppata, in Cervantes).

Nella parte di re carnevalesco scoronato si trova poi anche l'eroina del racconto Marja Aleksandrovna Moskaleva:

«...Le ospiti si separarono con *strilla e contumelie*. Marja Aleksandrovna rimase finalmente sola fra le rovine e i frantumi della sua *gloria* di un tempo. Ahimè!

*La forza, la gloria, il prestigio, tutto era sparito in quell'unica sera»*⁴³.

Ma alla scena della *scoronazione comica* del vecchio sposo, il principe, segue la scena *ad essa parallela* della *autoscoronazione tragica* e della *morte del giovane sposo*, l'insegnante Vasja. Un tale *parallelismo* di scene (e di sin gole figure), che si riflettono reciprocamente o traspaiono l'una attraverso l'altra, l'una data sul piano comico, l'altra su quello tragico (come nel caso in questione), o l'una sul piano sublime, l'altro sull'infimo, o l'una afferma, l'altra nega, e così via – è caratteristico di Dostoevskij; prese insieme queste scene o figure parallele creano un tutto ambivalente. In ciò si manifesta una già più profonda influenza del senso carnevalesco del mondo. Certo, nel *Sogno dello zio*, questa particolarità ha ancora un carattere piuttosto esteriore.

Molto più profonda e sostanziale è la carnevalizzazione nel racconto *Il villaggio di Stepancikovo e i suoi abitanti*, sebbene anche qui vi sia ancora molto di esteriore. Tutta la vita di Stepancikovo è concentrata intorno a Foma Fomich Opiskin, già *parassita-buffone*, divenuto *padrone assoluto* nella villa del colonnello Rostanëv, cioè intorno al *re carnevalesco*. Perciò anche tutta la vita del villaggio di Stepancikovo acquista un carattere carnevalesco abbastanza chiaramente espresso. È una vita uscita dai suoi normali binari, quasi un «mondo alla rovescia».

E d'altra parte essa non può essere diversa, in quanto il tono glielo dà il «re carnevalesco» Foma Fomich. E tutti gli altri personaggi, che partecipano a questa vita, hanno una coloritura carnevalesca: la *folle* riccona Tatjana Ivanovna, che soffre di un'erotica mania di innamoramento (in uno stile pseudoromantico) e – al tempo stesso – anima purissima e buonissima, la *folle generale* con la sua adorazione e culto di Foma, lo sciocco Falalia con il suo sogno fisso del toro bianco, il *folle* servitore Vodopljasov, che cambia continuamente il suo cognome con uno più nobile, «Tantsev», «Esbuketov» (gli tocca farlo perché i cortigiani ogni volta trovano per il nuovo cognome una rima indecente), il vecchio Gavrila, costretto alla sua tarda età a studiare il francese, il maligno buffone Ezevikin, lo sciocco «progressista» Obnoskin, che sogna una fidanzata ricca, l'ussaro scialacquatore Mizincikov, l'originale Bachceev, eccetera. Tutti questi sono uomini strappati dai soliti binari della vita, privati della normale posizione nella vita, ad essi confacente. E tutta l'azione di questo racconto è una serie ininterrotta di scandali, di sortite eccentriche, di mistificazioni, coronazioni e scoronazioni. L'opera è piena di parodie e semiparodie, ivi compresa la parodia dei *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici* di Gogol'; queste parodie si combinano organicamente con l'atmosfera carnevalesca di tutto il racconto.

La carnevalizzazione permette a Dostoevskij di individuare e indicare certi elementi nei caratteri e nella condotta degli uomini che non potrebbero rivelarsi nelle condizioni che caratterizzano il corso normale della vita. In modo particolarmente profondo è carnevalizzato il carattere di Foma Fomich; egli ormai non coincide più con se stesso, non è eguale a se stesso, non gli si può dare una definizione conclusiva monosignificante, ed egli in molte cose prelude ai futuri eroi di Dostoevskij. Infatti egli è dato, con un contrasto tipicamente carnevalesco, in coppia con il colonnello Rostanëv.

Ci siamo soffermati sulla carnevalizzazione delle due prime opere di Dostoevskij del secondo periodo perché essa ha qui un carattere alquanto esteriore e, di conseguenza, molto evidente, chiaro per tutti. Nelle successive opere la carnevalizzazione penetra negli strati più profondi e il suo

carattere muta, in particolare il momento *comico*, qui piuttosto gridato, là si smorza fin quasi a tacere del tutto. Su questo è necessario soffermarsi per un'analisi un po' più particolareggiata. Abbiamo già rivolto l'attenzione su quell'importante fenomeno della letteratura mondiale che è il riso smorzato. Il riso è un rapporto estetico con la realtà determinato ma in traducibile nella lingua logica, cioè un modo determinato di visione e intuizione artistica della realtà e, quindi, un modo determinato di costruzione dell'immagine, dell'intreccio, del genere. Il riso ambivalente carnevalesco possedeva un'enorme forza creativa, che si esplicava anche nel campo del genere. Questo riso afferrava e comprendeva il fenomeno nel processo dell'avvicendamento e del passaggio e fissava nel fenomeno entrambi i poli del divenire nel loro avvicinarsi rinnovatore incessante e costruttivo: nella morte si prevede la nascita, nella nascita la morte, nella vittoria la sconfitta, nella sconfitta la vittoria, nell'incoronazione la scoronazione, eccetera. Il riso carnevalesco non permette a nessun momento dell'avvicendamento di assolutizzarsi e di cristallizzarsi in una serietà unilaterale.

Noi qui logicizziamo inevitabilmente e deformiamo alquanto l'ambivalenza carnevalesca, quando diciamo che nella morte si «precede» la nascita: con questo noi stacciamo la morte e la nascita e le allontaniamo alquanto tra loro. Nelle vive immagini carnevalesche, invece, la morte stessa è pregna e partorisce, mentre il ventre materno partoriente risulta una tomba. Sono proprio immagini siffatte a generare il creativo riso carnevalesco ambivalente, in cui sono inseparabilmente fuse la derisione e l'esultanza, la lode e l'ingiuria.

Quando le immagini del carnevale e il riso carnevalesco sono trasportate nella letteratura, esse si trasformano in maggior e minor grado secondo gli specifici compiti artistico-letterari. Ma con ogni grado e ogni forma di trasformazione l'ambivalenza e il riso restano nell'immagine carnevalesca. Il riso, peraltro, in determinate circostanze e in determinati generi, può smorzarsi. Esso continua a determinare la struttura dell'immagine, ma esso si riduce al minimo: vediamo, per così dire, la traccia del riso nella struttura della realtà raffigurata, ma non senti amo il riso. Così, nei «dialoghi socratici» di Platone (del primo periodo) il riso è smorzato (anche se non del tutto), ma esso resta nella struttura dell'immagine del protagonista (Socrate), nei metodi con cui il dialogo è condotto, ma soprattutto nella dualogicità autentica (e non retorica) che immerge il pensiero nella gaia relatività dell'essere in divenire e non le permette di cristallizzarsi in una rigidità dogmatica astratta (monologica). Ma in vari punti dei dialoghi del primo periodo il riso esce dalla struttura dell'immagine e, per così dire, esplode con un timbro alto. Nei dialoghi del tardo periodo il riso è smorzato al minimo.

Nella letteratura rinascimentale il riso non è smorzato, ma alcune gradazioni della sua «sonorità» esistono anche qui, naturalmente. In Rabelais, ad esempio, esso risuona plebeamente rumoroso. In Cervantes non si ha questa risonanza, ma nel primo libro del *Don Chisciotte* il riso è ancora abbastanza forte, mentre nel secondo è notevolmente (rispetto al primo) smorzato. Questo smorzamento è connesso ad alcuni mutamenti nella struttura dell'immagine del protagonista e nell'intreccio.

Nella letteratura carnevalizzata del diciottesimo e diciannovesimo secolo il riso, di regola, si smorza notevolmente fino all'ironia, all'umorismo e ad altre forme di riso smorzato.

Torniamo al riso smorzato di Dostoevskij. Nelle prime due opere del secondo periodo, come abbiamo detto, il riso si sente ancora chiaramente, e in esso si conservano ancora, s'intende, anche elementi dell'ambivalenza carnevalizzata⁴⁴. Ma nei grandi romanzi successivi di Dostoevskij il riso si smorza al minimo (soprattutto in *Delitto e castigo*). Tuttavia in tutti i suoi romanzi troviamo la traccia dell'azione del riso ambivalente assorbito da Dostoevskij con la carnevalizzazione, azione che organizza la struttura poetica e illumina il mondo reale... Troviamo questa traccia nella struttura delle immagini, in molte situazioni di intreccio, in alcune particolarità dello stile linguistico. Ma il riso smorzato riceve la sua espressione decisiva nell'ultima posizione dell'autore: questa posizione esclude ogni unilateralità e ogni serietà dogmatica, non permette a nessun punto di vista, a nessun

polo della vita e del pensiero di assolutizzarsi. Ogni serietà unilaterale (della vita e del pensiero) e ogni pathos oratorio è dato ai personaggi ma l'autore, facendoli scontrare tutti nel «grande dialogo» del romanzo, lascia questo dialogo aperto, non pone un punto di compimento.

Conviene rilevare che neppure il senso carnevalesco del mondo conosce un punto fermo, un compimento definitivo: ogni fine qui è soltanto un nuovo principio, le immagini carnevalesche rinascono di continuo.

Alcuni studiosi (V. Ivanov, V. Komarovič) applicano alle opere di Dostoevskij l'antico termine (aristotelico) di «catarsi». Se si intende questo termine in senso molto ampio, si può essere d'accordo (senza catarsi in senso ampio non c'è arte). Ma la catarsi tragica (nel senso aristotelico) è inapplicabile a Dostoevskij. La catarsi che compie i romanzi di Dostoevskij potrebbe essere espressa così naturalmente, in modo inadeguato e alquanto razionalistico: *nel mondo non è ancora avvenuto nulla di definitivo, l'ultima parola del mondo e sul mondo non è ancora stata detta, il mondo è aperto e libero, tutto ha ancora da venire e avrà sempre da venire.*

Ma questo è anche il *sensu purificatore* del riso ambivalente.

Non sarà forse superfluo sottolineare ancora una volta che qui parliamo di Dostoevskij-artista. Il Dostoevskij-pubblicista non era affatto alieno dalla serietà limi tata e unilaterale, dal dogmatismo, dall'escatologismo. Ma queste idee del pubblicista, entrando nel romanzo, vi diventano soltanto una delle voci incarnate di un dialogo incompiuto e aperto.

Nei romanzi di Dostoevskij tutto è teso verso una «parola nuova» ancora non detta e non pregiudicata, tutto attende spasmodicamente questa parola, e l'autore non le sbarra le vie con la sua unilaterale e univoca serietà.

Il riso smorzato nella letteratura carnevalizzata non esclude affatto la possibilità di un colorito tetro all'interno dell'opera. Il colorito tetro delle opere di Dostoevskij non deve quindi imbarazzarci: esso non costituisce la loro ultima parola.

A volte nei romanzi di Dostoevskij il riso smorzato emerge, soprattutto là dove si introduce un narratore o cronista, il cui racconto quasi sempre è costruito in toni ambivalenti ironico-parodistici (ad esempio, la glorificazione ambivalente di Stepan Trofimovič nei *Demoni*, assai vicina per tono alla glorificazione della Moskaleva nel *Sogno dello zio*. Questo riso si presenta anche nelle parodie aperte o semiaperte che sono sparse per tutti i romanzi di Dostoevskij⁴⁵.

Soffermiamoci su alcune altre particolarità della carnevalizzazione nei romanzi di Dostoevskij.

La carnevalizzazione non è uno schema esteriore e immobile che si fa indossare a un contenuto bell'e pronto, ma è una forma straordinariamente flessibile di visione artistica, una specie di principio euristico, che permette di scoprire ciò che è nuovo e finora mai visto. *Relativizzando* tutto ciò che è esteriormente stabile, formato e già pronto, la carnevalizzazione con il suo pathos di sostituzioni e rinnovazioni ha permesso a Dostoevskij di penetrare negli strati più profondi dell'uomo e dei rapporti umani. Essa si è mostrata eccezionalmente produttiva per la raffigurazione artistica dei rapporti capitalistici in impetuoso sviluppo, allorché le precedenti forme di vita, i principi e le credenze morali si trasformavano in «putride pastoie» e si metteva a nudo l'ambivalente e imperfetta natura dell'uomo e del *pensiero* umano, fino allora nascosta. Non solo gli uomini e i loro atti, ma anche le *idee* venivano strappate dai loro chiusi nidi gerarchici e presero a scontrarsi nel contatto familiare del «dialogo assoluto» (cioè non limitato da nulla). Il capitalismo, come un tempo il «mezzano» Socrate faceva sulla piazza del mercato di A tene, mette in contatto gli uomini e le idee. Già in *Delitto e castigo* si realizza una conseguente *carnevalizzazione del dialogo*.

Le fonti della carnevalizzazione di *Delitto e castigo* non furono più le opere di Gogol'. Qui sentiamo in parte il tipo balzachiano di carnevalizzazione, e in parte elementi del romanzo sociale d'avventure (Soulier e Sue). Ma forse la fonte più importante e profonda della carnevalizzazione di questo romanzo fu la *Donna di picche* di Pushkin.

In *Delitto e castigo* troviamo anche altre manifestazioni di carnevalizzazione.

Tutto in questo romanzo – i destini degli uomini, le loro esperienze e idee – è spinto ai propri confini, tutto è come se fosse pronto a passare nel suo opposto (ma, naturalmente, non nell'astratto senso dialettico), tutto è portato all'estremo, al limite. Nel romanzo non c'è nulla che possa stabilizzarsi, tranquillizzarsi in sé giustificatamente, entrare nella corrente consueta del tempo biografico e svilupparsi in esso (alla possibilità di un simile sviluppo per Razumichin e Dunja Dostoevskij non fa che alludere verso la fine del romanzo, ma, beninteso, non ce la fa vedere: una simile vita si trova fuori del suo mondo artistico). Tutto esige avvicendamento e rigenerazione. Tutto è mostrato nel momento del trapasso incompiuto.

È caratteristico che anche il luogo dell'azione del romanzo – Pietroburgo (la sua funzione nel romanzo è enorme) – sia al limite dell'essere e del non essere, della realtà e della fantasmagoria, limite che pare sul punto di volatilizzarsi come una nebbia e di sparire. Anche Pietroburgo sembra priva di interni fondamenti per una stabilizzazione giustificata: si trova anch'essa sulla soglia⁴⁶.

Ci soffermeremo ad analizzare solo un piccolo episodio del romanzo che ci permetterà di scoprire alcune particolarità della carnevalizzazione in Dostoevskij e insieme di chiarire la nostra affermazione circa l'influsso di Pushkin.

Dopo il primo incontro con Porfirij e l'apparizione del misterioso artigiano che pronuncia la parola «assassinio!» Raskol'nikov fa un *sogno* nel quale egli *di nuovo* uccide la vecchia. Citiamo la fine di questo sogno:

«Le si fermò dinanzi: 'Ha paura!' pensò; adagio liberò l'accetta dal cappio e colpì la vecchia alla tempia, una volta, poi un'altra. Ma, cosa strana: sotto quei colpi ella non si mosse nemmeno, come fosse di legno. Egli si spaventò, si chinò più da presso e si mise ad osservarla, ma anche lei curvò sempre più bassa la testa. Allora egli si distese proprio a terra e le gettò uno sguardo in viso di sotto in su; la guardò e tramortì: la vecchia stava seduta e *rideva*, era tutta *scossa da un riso sommesso*, silenzioso, faceva ogni sforzo perché egli non la udisse. A un tratto gli sembrò che l'uscio della camera si fosse aperto un tantino e che *anche là dentro si ridesse* e si bisbigliasse. Il furore s'impadronì di lui: a gran forza cominciò a percuotere la vecchia sulla testa, ma ad ogni colpo di accetta, *risa* e bisbigli giungevano dalla camera *sempre più forti e più distinti*, e la vecchietta *tentennava tutta dal ridere*. Egli si slanciò per fuggire, ma *l'anticamera era già piena di gente, le porte sulla scala erano spalancate, e sul pianerottolo, sulla scala e giù da basso, dappertutto gente, testa contro testa, e tutti guardavano*, ma tutti si nascosero, aspettando; silenzio!... Il cuore gli si strinse, le gambe non si muovevano più, erano inchiodate... Volle gridare e... si svegliò»⁴⁷.

Qui a noi interessano alcuni momenti:

Il primo momento ci è già noto: è la logica fantastica del sogno, utilizzata da Dostoevskij. Ricordiamo le sue parole: «... *si scavalcano* lo spazio e il tempo, e le leggi *della natura e dell'intelletto* e ci si ferma solo *sui punti*, intorno ai quali *fantastica il cuore*» (*Il sogno di un uomo ridicolo*). Questa logica del sogno è appunto quella che permette qui di creare la figura della *vecchia uccisa che ride, combinare il riso con la morte e l'assassinio*. Ma ciò permette anche di creare la logica ambivalente del carnevale. Abbiamo davanti a noi una tipica combinazione carnevalesca.

La figura della vecchia ridente corrisponde in Dostoevskij alla figura puskiniana della vecchia contessa che ammicca nella tomba e della donna di picche che ammicca sulla carta (in effetti la donna di picche è il *sosia di tipo carnevalesco* della vecchia contessa). Abbiamo dinanzi a noi una consonanza *sostanziale* di due figure, e non una casuale somiglianza esteriore, giacché essa è data sullo sfondo della generale consonanza di queste due opere (*La donna di picche* e *Delitto e castigo*), consonanza sia per tutta l'atmosfera delle figure sia per il fondamentale contenuto di idee: il «Napoleonismo» sul terreno specifico del giovane capitalismo russo; sia qui che là questo fenomeno storicamente concreto acquista un altro piano, che si perde in un'infinita lontananza semantica, il *piano carnevalesco*. Anche la motivazione di queste due figure fantastiche consonanti (le vecchie morte che ridono) è simile: in Pushkin è la *follia*, in Dostoevskij è il *sogno del delirio*.

Nel sogno di Raskol'nikov ride non solo la vecchia uccisa (nel sogno, in verità, non può essere

uccisa), ma c'è gente che ride là, nella camera da letto, e ride sempre più forte. Poi compare la folla, una moltitudine di persone e sulle *scale* e in *basso*; rispetto a questa folla, che viene *dal basso*, egli si trova *in cima* alle scale. Davanti a noi è l'immagine della irrisione popolare sulla piazza che strappa la corona al re-impostore carnevalesco. La piazza è il simbolo della presenza del popolo, e alla fine del romanzo Raskol'nikov, prima di andare a costituirsi all'ufficio di polizia, giunge sulla piazza e si inchina fino a terra davanti al popolo. Questa umiliazione dinanzi a tutto il popolo, che «strinse il cuore» di Raskol'nikov nel sogno, non trova *una completa* consonanza nella *Donna di picche*, ma tuttavia una lontana consonanza c'è: il deliquio di German in presenza del popolo presso la tomba della contessa. Una più completa consonanza con il sogno di Raskol'nikov noi la troviamo in un'altra opera di Pushkin, nel *Boris Godunov*. Alludiamo al triplice *sogno* profetico dell'usurpatore (scena nella cella del monastero di Čudovo):

«Ho sognato che la *ripida scala*
mi conduceva alla torre; *dall'alto*
Mosca mi appariva come un formicaio;
in *basso la gente* brulicava sulla *piazza*
e mi indicava *ridendo*;
e vergogna e orrore mi presero
e, *cadendo a precipizio*, mi svegliai...»

Anche qui vi è la stessa logica carnevalesca dello pseudo-*innalzamento*, dell'irridente *scoronazione* popolare sulla *piazza* e della caduta *in basso*.

Nel citato sogno di Raskol'nikov lo *spazio* acquista un ulteriore significato nello spirito del simbolismo carnevalesco. *Alto, basso, scale, soglia, anticamera, pianerottolo*, acquistano il significato di *punti*, dove avviene la crisi, il mutamento radicale, l'inattesa svolta della sorte, dove si prendono le decisioni, si supera il limite proibito, ci si rinnova o si muore.

L'azione nelle opere di Dostoevskij si svolge in prevalenza in questi «punti». Dostoevskij non usa quasi mai, invece, lo spazio interno della casa, delle stanze, lontano dai suoi confini, cioè dalla soglia, a parte, naturalmente, le scene di scandali e di «scoronazioni», quando lo spazio interno (di un salotto o di una sala) viene a sostituire la piazza. Dostoevskij «salta» il vieto, sistemato e stabilito, lontano dalla soglia, spazio interno delle case, degli appartamenti e delle stanze, perché la vita che egli rappresenta non si svolge in questo spazio. Dostoevskij fu meno che mai uno scrittore d'ambiente casalingo-familiare. Nel vieto spazio interno, lontano dalla soglia, gli uomini vivono una vita biografica in un tempo biografico: nascono, passano l'infanzia e la giovinezza, si sposano, generano figli invecchiano, muoiono. Anche questo tempo biografico è «saltato» da Dostoevskij. Sul la soglia e sulla piazza è possibile solo il *tempo delle crisi*, in cui l'*istante* si eguaglia agli anni, ai decenni, anche ai «milioni di anni» (come nel *Sogno di un uomo ridicolo*).

Se noi ora dal *sogno* di Raskol'nikov passiamo ad osservare ciò che nel romanzo si svolge ad occhi aperti, ci convinciamo che la soglia e i suoi surrogati sono in esso i «punti» principali dell'azione.

Anzitutto Raskol'nikov vive, in sostanza, *sulla soglia*: la sua angusta stanza, «bara» (qui simbolo carnevalesco), da direttamente sul *pianerottolo delle scale*, ed egli non chiude mai la sua porta, anche quando esce (cioè questo non è uno spazio interno chiuso). In questa «bara» non si può vivere una vita biografica, qui si può solo vivere una crisi, prendere decisioni ultime, morire o rigenerarsi (come nelle bare del *Bobok* o nella bara dell'uomo ridicolo). Sulla soglia, nella stanza di passaggio che dà direttamente sulle scale vive anche la famiglia di Marmeladov (qui, sulla soglia, quando Raskol'nikov conduce Marmeladov ubriaco, egli si incontra per la prima volta con i membri di questa famiglia). Sulla soglia della vecchia usuraia da lui uccisa egli vive istanti tremendi, quando dall'altro lato della porta, sul pianerottolo, si fermano i visitatori e tirano il campanello. Qui e gli torna di nuovo e suona egli stesso il campanello, per rivivere quegli istanti. Sulla soglia, nel

corridoio presso la lanterna si svolge la scena della semiconfessione a Razumichin, senza parole, con i soli sguardi. Sulla soglia, presso la porta dell'appartamento vicino, avvengono i suoi colloqui con Sonja (e dall'altro lato della porta li ascolta Svidrigajlov). No, s'intende, non vi è nessuna necessità di enumerare tutte le *azioni*, che si svolgono sulla soglia, presso la soglia o con la viva sensazione della soglia, in questo romanzo.

La soglia, l'ingresso, il corridoio, il pianerottolo, le scale, i gradini, le porte aperte sulle scale, i battenti delle porte, e fuori di tutto questo la città: piazze, vie, facciate, stamberghe, covi, ponti, funi d'attracco. Ecco lo spazio di questo romanzo. E, in sostanza, assolutamente nulla di ciò che più non ricorda la soglia: l'interno dei salotti, delle sale da pranzo, dei saloni, degli studi, delle camere da letto, dove si svolge la vita biografica e dove si svolgono gli avvenimenti nei romanzi di Turgenev, di Tolstoj, di Goncharov, eccetera. Naturalmente la stessa organizzazione dello spazio noi la troviamo anche negli altri romanzi di Dostoevskij.

Una sfumatura alquanto diversa di carnevalizzazione troviamo nel romanzo breve *Il giocatore*.

Qui, in primo luogo, è raffigurata la vita dei «russi all'estero», una categoria parti colare di persone che attira l'attenzione di Dostoevskij. È gente staccatasi dalla sua patria e dal suo popolo, la cui vita cessa di essere determinata dal modo di vita comune agli uomini che vivono nel loro paese; la loro condotta non è più regolata dalla posizione che essi occupano in patria, essi non sono più agganciati al loro ambiente. Il generale, l'insegnante che è in casa sua (il protagonista del racconto), il parassita Desgrieux, Polina, la cortigiana Blanche, l'inglese Astley, eccetera che si ritrovano insieme nella cittadina tedesca di Ruletemburg, rappresentano qui una specie di *collettività carnevalesca*, che si sente in una certa misura al di fuori delle regole e dell'ordine della vita normale. I loro rapporti reciproci e il loro comportamento appaiono inconsueti, eccentrici e scandalosi (essi vivono continuamente in una atmosfera di scandalo).

In secondo luogo, al centro della vita raffigurata nel racconto, si trova il *gioco della roulette*. Questo secondo momento è fondamentale e determina la particolare sfumatura di carnevalizzazione che è in quest'opera.

La natura del gioco (ai dadi, alle carte, alla roulette eccetera), è carnevalesca.

Di ciò ci si rendeva chiaramente conto nell'antichità, nel Medioevo e nel Rinascimento. I simboli del gioco sono sempre entrati nel sistema di immagini dei simboli carnevaleschi.

Persone di differenti posizioni (gerarchiche) nella vita, affollandosi al tavolo della roulette, vengono livellate sia dalle condizioni del giuoco, sia di fronte alla «fortuna», al caso. Il loro comportamento al tavolo della roulette esula dalla parte che esse recitano nella vita normale. L'atmosfera del gioco è un'atmosfera di bruschi e improvvisi cambiamenti della sorte, di ascese e di cadute improvvise, cioè di incoronazioni-scoronazioni. La *puntata* è simile a una *crisi*: l'uomo si sente come se fosse su una *soglia*. Anche il tempo del gioco è un tempo particolare: anche qui il minuto equivale ad anni.

La roulette diffonde la sua influenza carnevalizzante su tutta la vita che la circonda, quasi su tutta la città che Dostoevskij non a caso chiama «Ruletemburg».

Nella densa atmosfera carnevalizzata si rivelano anche i caratteri dei principali personaggi del racconto, Aleksej Ivanovič e Polina, caratteri ambivalenti, pieni di crisi, indefinibili, eccentrici, pieni delle più inattese possibilità. In una lettera del 1863 Dostoevskij caratterizza così il *progetto* del personaggio di Aleksej Ivanovič (nella stesura definitiva del 1866 questa figura è considerevolmente cambiata):

«Io prendo la natura immediata di un uomo, tuttavia, sotto molti aspetti assai evoluto, ma *in tutti non compiuto, che ha perduto la fede* e che non osa non credere, *che si ribella all'autorità e la teme...* ma la cosa principale è che tutti i suoi succhi o forze vitali, l'impeto, l'ardire vanno alla roulette. Egli è un giocatore, e *non un semplice giocatore*, così come il *cavaliere avaro di Pushkin non è un semplice avaro...*»

Come abbiamo già detto, il personaggio definitivo di Aleksej Ivanovič si differenzia in modo abbastanza sostanziale da questo progetto, ma l'ambivalenza tracciata nel progetto non solo rimane,

ma anzi si rafforza decisamente, e la «incompiutezza» diviene coerente indefinitezza; inoltre, il carattere del personaggio si rivela non solo nel gioco e negli scandali e nelle eccentricità di tipo carnevalesco, ma anche nella passione profondamente ambivalente e ricca di crisi per Polina.

La citazione, da noi sottolineata, del *Cavaliere avaro* di Pushkin fatta da Dostoevskij non è, naturalmente, un raffronto casuale. *Il cavaliere avaro* esercitò un'influenza assai notevole su tutta la successiva opera di Dostoevskij, particolarmente sull'*Adolescente* e sui *Fratelli Karamazov* (trattazione approfondita al massimo e universalizzata del tema del parricidio).

Citiamo ancora un brano tratto dalla stessa lettera di Dostoevskij:

«Se *La casa morta* ha attirato su di sé l'attenzione del pubblico in quanto rappresentazione dei forzati, che prima della *Casa morta* nessuno aveva rappresentato con chiarezza, questo racconto attirerà indubbiamente l'attenzione come chiara e particolareggiatissima *rappresentazione del gioco della roulette*... Ha destato pur interesse la *Casa morta*. E questa è la *descrizione di una specie di inferno*, di una specie di 'bagno penale'»⁴⁸.

Ad uno sguardo superficiale il paragone tra il gioco della roulette e il bagno penale e tra *Il giocatore* e *La casa morta* può sembrare strano e stiracchiato. Ma in effetti questo paragone è profondamente reale. Sia la vita dei forzati che la vita dei giocatori, con tutta la differenza dei loro contenuti, sono parimenti una «vita strappata dalla vita» (cioè dalla vita comune, consueta). In questo senso sia i forzati che i giocatori sono collettività carnevalizzate⁴⁹. Sia il tempo del bagno penale sia il tempo del gioco sono, con tutte le loro profondissime differenze, un identico *tipo di tempo*, simile al tempo degli «ultimi istanti della coscienza» prima della esecuzione o del suicidio, simile insomma al tempo della crisi. Tutto ciò è tempo sulla *soglia*, e non tempo biografico, vissuto negli spazi interni della vita, lontani dalla soglia. È da notare che Dostoevskij mette sullo stesso piano il gioco alla roulette e il bagno penale paragonandoli all' *inferno*, noi diremmo all'inferno carnevalizzato dalla satira menippea (il «bagno penale» fornisce questo simbolo con eccezionale evidenza esteriore). I paragoni citati di Dostoevskij sono estremamente caratteristici e al tempo stesso suonano come una tipica *mesaillance* carnevalesca.

Nel romanzo *L'idiota* la carnevalizzazione si manifesta ad un tempo con una grande evidenza esteriore e con un'enorme profondità interiore del senso carnevalesco del mondo (in parte grazie alla diretta influenza del Don Chisciotte di Cervantes).

Al centro del romanzo è la figura carnevalescamente ambivalente dell'«idiota», il principe Myškin. Quest'uomo in *senso* particolare, *superiore*, non occupa nessuna *posizione* nella vita che possa determinare il suo comportamento e limitare la sua umanità pura. Dal punto di vista della consueta logica pratica tutto il comportamento e tutte le sofferenze del principe Myškin sono fuor di luogo ed eccentriche in sommo grado. Tale, ad esempio, il suo amore fraterno per il suo rivale, per l'uomo che ha attentato alla sua vita ed è divenuto l'assassino della donna da lui amata, amore fraterno che tra l'altro tocca il suo apogeo proprio dopo l'uccisione di Nastas'ja Filippovna e riempie di sé gli «ultimi istanti di coscienza» di Myškin (prima che egli cada nell'idiotismo completo). La scena finale dell'*Idiota* – l'ultimo incontro di Myškin e Rogozin presso il cadavere di Nastas'ja Filippovna – è una delle più stupefacenti di tutta l'opera di Dostoevskij.

Altrettanto paradossale dal punto di vista della consueta logica pratica è il tentativo di Myškin di *combinare nella vita* il suo contemporaneo amore per Nastas'ja Filippovna e per Aglaja. Fuori della logica pratica si trovano anche i rapporti di Myškin con gli altri personaggi: con Ganja Ivolgin, Ippolit, Burdovskij, Lebedev, eccetera. Si può dire che Myškin non può entrare nella vita fino in fondo, incarnarsi fino in fondo, assumere una limitatrice determinatezza di vita. È come se rimanesse sulla tangente al cerchio della vita. È come se egli non avesse un *involucro vitale* che gli permetta di occupare un posto determinato nella vita (allontanando con ciò stesso gli altri da questo posto), e perciò egli sta sulla tangente alla vita. Ma appunto per questo egli può *penetrare* attraverso l'involucro vitale degli altri, nel loro profondo io.

In Myškin questo essere sottratto ai rapporti comuni di vita, questa costante *inopportunità* della sua persona e della sua condotta hanno un carattere integrale, per così dire organico e ingenuo, egli è appunto un «idiota».

L'eroina del romanzo, Nastas'ja Filippovna, esula anch'essa dalla comune logica pratica e dei rapporti di vita. Anch'essa agisce sempre e in tutto *in modo contrario* alla sua posizione nella vita. Ma in lei è caratteristico il *trauma*, in lei non vi è ingenua integralità. Essa è «folle».

Ed ecco che intorno a queste due figure centrali del romanzo tutta la vita si carnevalizza, si trasforma in un «mondo alla rovescia»: le situazioni narrative tradizionali mutano radicalmente il loro senso, si sviluppa un dinamico gioco carnevalesco di bruschi contrasti, di inattese sostituzioni e mutamenti; i personaggi secondari del romanzo acquistano toni carnevaleschi, formano coppie carnevalesche e così via.

Un'atmosfera carnevalesco-fantastica penetra tutto il romanzo. Ma intorno a Myškin questa atmosfera è *radiosa*, quasi *allegra*. Intorno a Nastas'ja Filippovna è *cupa*, *infernale*. Myškin è in un *paradiso* carnevalesco, Nastas'ja Filippovna in un carnevalesco *inferno*: ma questo inferno e questo paradiso nel romanzo si intersecano, si intrecciano nei modi più vari, si riflettono a vicenda secondo le leggi di una profonda ambivalenza carnevalesca. Tutto ciò permette a Dostoevskij di rivoltare la vita da una parte e dall'altra, e verso di sé e verso il lettore, di osservare e mostrare in essa certe profondità e possibilità nuove, finora ignote.

Ma a noi qui interessano non queste profondità della vita *viste* da Dostoevskij, bensì soltanto *la forma con cui sono state viste* e la funzione che gli elementi di carnevalizzazione hanno in questa forma.

Soffermiamoci ancora un poco sulla funzione carnevalizzante che ha la figura del principe Myškin.

Dovunque compare il principe Myškin, le barriere gerarchiche tra gli uomini diventano ad un tratto penetrabili e tra loro si forma un intimo contatto, si crea la sincerità carnevalesca. La sua personalità possiede la particolare capacità di relativizzare tutto ciò che separa gli uomini e dà una *falsa serietà* alla vita.

L'azione del romanzo ha inizio in un vagone di terza classe, dove «si eran trovati di fronte, presso lo stesso finestrino, due viaggiatori», Myškin e Rogozin. Ci è già capitato di rilevare che il vagone di terza classe, analogamente alla tolda della nave nell'antica menippea, tiene le veci della *piazza*, dove persone di diversa posizione si trovano in contatto familiare l'una con l'altra. Così si incontra no qui il *principe povero* e il *mercante milionario*. Il contrasto carnevalesco è sottolineato anche dal loro abbigliamento: Myškin indossa un mantello di foggia straniera senza maniche, con un gran cappuccio, e calza stivaletti, Rogozin ha la lunga pelliccia di agnello e gli stivali.

«Si avviò una conversazione. La premura del giovane *biondo* dal mantello svizzero di rispondere a tutte le domande del suo *bruno* vicino era meravigliosa e scevra di qualsiasi sospetto che talune di esse fossero troppo disinvolte, fuori di luogo e oziose»⁵⁰.

Questa propensione di Myškin ad aprirsi provoca una corrispondente sincerità da parte del sospettoso e chiuso Rogozin e lo induce a raccontare la storia della sua passione per Nastas'ja Filippovna con assoluta sincerità carnevalesca.

Tale è il primo episodio carnevalizzato del romanzo. Nel secondo episodio, già in ca sa degli Epancin, Myškin, in attesa del ricevimento, conversa nell'*anticamera* con un *cameriere* sul tema, qui inopportuno, della condanna a morte e degli ultimi tormenti morali del condannato. E riesce a entrare in intimo contatto con l'ottuso e manierato lacchè.

Allo stesso modo carnevalesco egli supera le barriere delle posizioni sociali al primo incontro con il generale Epancin.

È interessante la carnevalizzazione dell'episodio successivo: nel salotto mondanico della generale Epancina, Myškin parla degli ultimi momenti di coscienza del condannato a morte (racconto autobiografico di ciò che aveva vissuto lo stesso Dostoevskij). Il tema della *soglia* irrompe qui nello spazio interno, lontano dalla soglia, del salotto mondano. Non meno inopportuno è qui

lo stupefacente racconto di Myškin su Mar'ja. Tutto questo episodio è pieno di manifestazioni carnevalesche di sincerità; uno strano, e in sostanza visto con sospetto, *sconosciuto* – il principe – in modo carnevalescamente inatteso e subitaneo si trasforma in conoscente e amico di casa. La casa degli Epancin è attratta nell'atmosfera carnevalesca di Myškin. Naturalmente a ciò contribuisce il carattere infantile ed eccentrico della stessa generale Epancina.

L'episodio successivo, che si svolge nell'appartamento degli Ivolgin, si distingue per una ancora più decisa carnevalizzazione esteriore e interiore. Esso si sviluppa fin dall'inizio in un'atmosfera di scandalo, di litigio, che mette a nudo gli animi di quasi tutti i partecipanti. Compagno figure esteriormente carnevalesche, come Ferdysenko e il generale Ivolgin. Avvengono mistificazioni e *mésalliances* tipicamente carnevalesche. Caratteristica è la breve scena, decisamente carnevalesca, nell'anticamera, sulla *soglia*, quando Nastas'ja Filippovna, che ha fatto il suo ingresso inatteso, prende il principe per un cameriere e inveisce villanamente contro di lui («balordo», «cacciarti bisognerebbe», «ma che razza d'idiot!») Questo lancio di impropri, che contribuisce a far giungere all'acme l'atmosfera carnevalesca di questa scena, non corrisponde assolutamente all'effettivo modo di rivolgersi ai servi di Nastas'ja Filippovna. La scena nell'anticamera prepara la successiva scena di mistificazione nel salotto, dove Nastas'ja Filippovna recita la parte di cortigiana arida e cinica. Si svolge poi la scena eminentemente carnevalesca dello scandalo: l'apparizione del generale ubriaco con il racconto carnevalesco, il suo smascheramento, la comparsa della compagnia variopinta e ubriaca di Rogozin, lo scontro di Ganja con la sorella, lo schiaffo al principe, la condotta provocante del diavoleto del carnevale Ferdysenko, e così via. Il salotto degli Ivolgin si trasforma in una piazza del carnevale, nella quale per la prima volta si incrociano e si intrecciano il paradiso carnevalesco di Myškin e il carnevalesco inferno di Nastas'ja Filippovna.

Dopo lo scandalo avviene il penetrante colloquio del principe con Ganja e la sin cera ammissione di quest'ultimo; quindi il viaggio carnevalesco attraverso Pietroburgo del principe con il generale ubriaco e, infine, la serata da Nastas'ja Filippovna con la mirabile scenata-catastrofe che abbiamo già analizzato a suo tempo. Così termina la prima parte e insieme il primo *giorno* dell'azione del romanzo.

L'azione della prima parte comincia all'alba, e finisce a tarda sera. Ma questo, naturalmente, non è il giorno della tragedia («dal sorgere al tramonto»). Il tempo qui non è affatto tragico (sebbene gli sia vicino per il tipo), non è epico e non è biografico. Questo è un giorno di un particolare periodo carnevalesco, quasi escluso dal tempo storico, che si svolge con le sue particolari leggi carnevalesche e racchiude in sé un numero illimitato di sostituzioni e metamorfosi radicali⁵¹. Proprio un tale tempo – per la verità, non carnevalesco in senso stretto, bensì carnevalizzato – occorre a Dostoevskij per risolvere i suoi particolari problemi artistici. Quegli avvenimenti sulla *soglia*, o sulla *piazza*, rappresentati da Dostoevskij, con il loro senso interno, profondo, quei suoi eroi, come Raskol'nikov, Myškin, Stavrogin, Ivan Karamazov, non potevano essere messi a nudo nel consueto tempo biografico e storico. E la stessa polifonia, in quanto evento di interazione di coscienze pienamente autonome e interiormente incompiute, esige una diversa concezione artistica del tempo e dello spazio, per usare una espressione dello stesso Dostoevskij, una concezione «non euclidea».

Con questo noi possiamo terminare la nostra analisi della carnevalizzazione nelle opere di Dostoevskij.

Nei tre romanzi successivi noi troviamo gli stessi tratti di carnevalizzazione⁵², per la verità in una forma più complicata e approfondita (soprattutto nei *Fratelli Karamazov*). A conclusione del presente capitolo ci occuperemo solo di un altro elemento che trova più chiara espressione negli ultimi romanzi.

Abbiamo parlato a suo tempo delle particolarità di struttura del personaggio carnevalizzato: esso si sforza di comprendere e unire in sé ambedue i poli del divenire ovvero i due membri dell'antitesi:

nascita-morte, giovinezza-vecchiaia, alto-basso, viso-deretano, lode-dileggio, affermazione-negazione, tragico-comico, e così via, mentre il polo superiore del personaggio unico e duplice si riflette in quello interiore secondo il principio delle figure delle carte da gioco. Ciò si può esprimere così: gli opposti si avvicinano l'uno all'altro, si osservano, si esprimono l'uno nell'altro, si conoscono e si comprendono a vicenda.

Ma è appunto così che si può definire il principio dell'opera di Dostoevskij. Tutto nel suo mondo vive esattamente al confine con il proprio contrario. L'amore vive al confine con l'odio, lo conosce e lo comprende, e l'odio vive al confine con l'amore e anch'esso lo comprende (l'amore-odio di Versilov, l'amore di Katerina Ivanovna per Dmitrij Karamazov; in una certa misura tale è anche l'amore di Ivan per Katerina Ivanovna e l'amore di Dmitrij per Grushen'ka). La fede vive al confine con l'ateismo, si vede in esso e lo comprende, e l'ateismo vive al confine con la fede e la comprende⁵³. E questo è forse il tema fondamentale dei tre ultimi romanzi di Dostoevskij. L'elevatezza e la nobiltà d'animo vivono al confine con l'abiezione e la viltà (Dmitrij Karamazov). L'amore per la vita coesiste accanto alla sete di autodistruzione (Kirillov). La purezza e la castità comprendono il vizio e la sensualità (Alëša Karamazov).

Noi, naturalmente, semplifichiamo e volgarizziamo alquanto l'assai complessa e sottile ambivalenza degli ultimi romanzi di Dostoevskij. Ma nel mondo di Dostoevskij tutti e tutto debbono conoscersi l'un l'altro e sapere l'uno dell'altro, debbono entrare in contatto, incontrarsi faccia a faccia e *parlare* l'uno con l'altro. Tutti debbono riflettersi e illuminarsi reciprocamente attraverso il dialogo. Perciò tutto ciò che è separato e lontano deve essere condotto in un solo «*punto*» spaziale e temporale. Ed è per questo appunto che è necessaria la *libertà* carnevalesca e la concezione artistica carnevalesca dello spazio e del tempo.

La carnevalizzazione, inoltre, permette d'allargare l'angusta scena della vita privata di una determinata e limitata epoca fino alla universale e pan-umana *scena misterica*. A ciò tendeva Dostoevskij nei suoi ultimi romanzi, in particolare nei *Fratelli Karamazov*.

Nei *Demoni* Shatov dice a Stavrogin prima che inizi il loro lungo colloquio:

«Noi siamo due *esseri* e ci siamo incontrati nell'*infinito*... *per l'ultima volta sulla terra*. Lasciate il vostro tono e assumetene uno *umano*! Almeno una volta nella vostra vita parlate con voce umana»⁵⁴.

Tutti gli incontri *decisivi* tra uomo e uomo, tra coscienza e coscienza si svolgono sempre nei romanzi di Dostoevskij «nell'infinità» e «l'ultima volta» (negli ultimi momenti della crisi), cioè si attuano in uno spazio e in un tempo *carnevalesco-misterici*.

La carnevalizzazione ha reso possibile la creazione di una struttura *aperta* del grande dialogo e ha permesso di portare l'interazione sociale degli uomini nella superiore sfera dello spirito e dell'intelletto che è sempre stata la sfera per eccellenza della coscienza monologica unitaria e unica, dello spirito unitario e indivisibile, in se stesso sviluppantesi (ad esempio, nel romanticismo). Il senso carnevalesco del mondo aiuta Dostoevskij a superare il solipsismo sia etico che gnoseologico. Un uomo che resta solo con se stesso non può venire a capo di nulla anche nelle sfere più profonde e intime della sua propria vita spirituale, non può fare a meno di *un'altra* coscienza. L'uomo non può trovare mai tutta la pienezza soltanto in se stesso.

Compito di tutto il nostro lavoro è di mettere in luce l'irrepetibile originalità della poetica di Dostoevskij, «mostrare Dostoevskij in Dostoevskij». Ma se questo compito *sincronico* è stato assolto giustamente, deve aiutarci a cogliere e a risalire alla tradizione di forma e di genere di Dostoevskij fino alle sue fonti nell'antichità. È appunto quello che abbiamo cercato di fare nel presente capitolo, anche se in una forma alquanto generica, quasi schematica. Ci sembra che la nostra analisi diacronica confermi i risultati dell'analisi sincronica. Più precisamente: i risultati delle due analisi si verificano e si confermano a vicenda.

Collegando Dostoevskij con una determinata tradizione, noi, certo, non abbiamo inteso limitare in alcun modo l'originalità profondissima e l'irrepetibilità individuale della sua creazione. Dostoevskij è il creatore della *vera polifonia*, che certamente non esisteva e non poteva esistere né nel

dialogo socratico né nell'antica satira menippea, né nel mistero medievale, né in Shakespeare e Cervantes, né in Voltaire e Diderot, né in Balzac e Hugo. Ma la polifonia era stata *sostanzialmente* preparata in questa linea di sviluppo della letteratura europea. Tutta questa tradizione, che comincia dal dialogo socratico, è risorta e si è rinnovata in Dostoevskij, nella forma irreperibilmente originale e novatrice del romanzo polifonico.

V. La parola in Dostoevskij

1. I tipi della parola prosastica. La parola in Dostoevskij

Alcune osservazioni metodologiche preliminari.

Abbiamo intitolato questo capitolo «La *parola* in Dostoevskij» poiché noi intendiamo la *parola*, cioè la lingua nella sua concreta e viva totalità, e non la lingua come oggetto specifico della linguistica, ottenuto facendo astrazione, con un procedimento assolutamente legittimo e necessario, da alcuni aspetti della vita concreta della parola. Invece sono proprio questi aspetti della vita della parola, dai quali astrae la linguistica, che hanno ai nostri fini una primaria importanza.

Perciò le nostre successive analisi non sono analisi linguistiche nel senso rigoroso del termine. Esse possono essere attribuite alla *metalinguistica*, intendendo con ciò lo studio, non ancora organizzato in determinate singole discipline, di quegli aspetti della vita della parola che esulano – del tutto legittimamente – dall'ambito della linguistica. Naturalmente le ricerche metalinguistiche non possono ignorare la linguistica e debbono servirsi dei suoi risultati. La linguistica e la metalinguistica studiano uno stesso fenomeno concreto, assai complesso e multiforme, la parola, ma lo studiano sotto aspetti diversi e da differenti angoli visuali. Esse debbono completarsi a vicenda, ma non confondersi. Nella pratica tuttavia i confini che le separano molto spesso vengono violati.

Dal punto di vista della linguistica *pura*, tra l'uso monologico e l'uso polifonico della parola in letteratura non si può osservare alcuna differenza realmente sostanziale. Ad esempio nel romanzo a più voci di Dostoevskij vi è molto meno differenziazione di linguaggi, cioè differenti stili di linguaggio, dialetti territoriali e sociali, gerghi professionali, eccetera, che non in molti scrittori monologisti: come L. Tolstoj, Pisemskij, Leskov e altri. Può anche accadere che i personaggi dei romanzi di Dostoevskij parlino un solo identico linguaggio, appunto il linguaggio del loro autore. Questa uniformità di linguaggio è stata rimproverata da molti a Dostoevskij, e tra questi anche da L. Tolstoj.

Ma il fatto è che la differenziazione linguistica e le marcate «caratteristiche di linguaggio» dei personaggi hanno un'estrema importanza artistica proprio per creare personaggi oggettivi e compiuti. Quanto più oggettivo è il personaggio, tanto più marcata appare la sua fisionomia linguistica. Nel romanzo polifonico l'importanza della varietà linguistica e delle caratteristiche di linguaggio si conserva, è vero, ma diviene minore, e soprattutto mutano le funzioni artistiche di questi fenomeni. La questione non sta nella presenza di determinati stili di linguaggio, di dialetti sociali, eccetera, presenza stabilita con l'ausilio di criteri puramente linguistici, la questione è sotto quale *angolo dialogico* essi sono messi a confronto o in contrasto nell'opera. Ma questo angolo dialogico è proprio quello che non può essere stabilito con l'ausilio di criteri puramente linguistici, perché i rapporti dialogici riguardano, sì, l'ambito della *parola*, non però quello dello studio meramente linguistico di essa.

I rapporti dialogici (compresi i rapporti dialogici di chi parla alla propria parola) sono oggetto della metalinguistica. Ma proprio questi rapporti, che determinano le particolarità della costruzione linguistica delle opere di Dostoevskij, sono quelli che qui ci interessano.

Nella lingua in quanto oggetto della linguistica non vi è né vi può essere alcun rapporto dialogico: i rapporti dialogici non sono possibili né tra gli elementi del sistema della lingua (ad esempio, tra le parole nel vocabolario, tra i morfemi *ecce* *tera*), né tra gli elementi del «testo», se lo si considera con un criterio rigorosamente linguistico. Non ve ne possono essere tra unità di uno stesso livello, né tra unità di diversi livelli. Non ve ne può essere naturalmente nemmeno tra unità sintattiche, ad esempio, tra proposizioni, se si considerano con un criterio rigorosamente linguistico.

Non vi possono essere rapporti dialogici nemmeno tra i testi, se ancora li si considera con un criterio rigorosamente linguistico. Qualsiasi raffronto e raggruppamento di testi puramente linguistico astrae obbligatoriamente da tutti i rapporti dialogici che possano intercorrere tra essi in quanto enunciazioni prese sulla loro totalità.

La linguistica conosce, naturalmente, la forma compositiva del «discorso dialogico» e ne studia le particolarità sintattiche e lessico-semantiche. Ma essa le studia come fenomeni puramente linguistici, cioè sul piano della lingua, e non può assolutamente toccare la specificità dei rapporti dialogici tra le repliche. Perciò, studiando il «discorso dialogico» la linguistica deve servirsi dei risultati della metalinguistica.

I rapporti dialogici, in tal modo, sono extralinguistici. Ma al tempo stesso non possono essere staccati dall'ambito della *parola*, cioè dalla lingua come fenomeno concreto nella sua totalità. La lingua vive soltanto nella comunione dialogica di coloro che la usano. La comunione dialogica è appunto la vera sfera della *vita* della lingua. Tutta la vita della lingua, in qualsiasi settore del suo impiego (nella vita quotidiana, negli affari, nella scienza, nell'arte, eccetera), è penetrata di rapporti dialogici. Ma la linguistica studia la «lingua» stessa, e la sua specifica logica, nella sua *generalità*, come ciò che *rende possibile* la comunione dialogica, mentre astrae conseguentemente dai rapporti dialogici stessi. Questi riguardano il settore della parola, poiché la parola per sua natura è dialogica, e perciò debbono essere studiati dalla metalinguistica, che supera l'ambito della linguistica e ha un oggetto e compiti propri.

I rapporti dialogici non sono riducibili ai rapporti logici e semantico-oggettuali che *di per sé* sono privi del momento dialogico. Essi debbono incarnarsi nella parola, diventare enunciazioni, diventare posizioni espresse nella parola di diversi soggetti, perché tra essi possano sorgere rapporti dialogici.

«La vita è bella». «La vita non è bella». Abbiamo qui due giudizi, che possiedono una determinata forma logica e un determinato contenuto semantico-oggettuale (giudizi filosofici sul valore della vita). Tra questi giudizi vi è un determinato rapporto logico: l'uno è la negazione dell'altro. Ma tra essi non vi è e non vi può essere nessun rapporto dialogico, essi non discutono affatto tra di loro (sebbene possano fornire un materiale oggettuale e un fondamento logico alla discussione). Ambedue questi giudizi debbono incarnarsi, perché tra loro o nei loro riguardi possa sorgere un rapporto dialogico. Così, ambedue questi giudizi possono essere uniti come tesi e antitesi nell'unica enunciazione di un unico soggetto che esprima la sua unica posizione dialettica sulla questione. In questo caso il rapporto dialogico non nasce. Ma se questi due giudizi verranno divisi tra due diverse enunciazioni di due diversi soggetti, sorgeranno allora tra loro rapporti dialogici.

«La vita è bella». «La vita è bella». Qui ci sono due giudizi assolutamente identici, e quindi, in realtà, un solo eguale giudizio, da noi scritto (o pronunciato) *due* volte, ma questo «due» riguarda solo l'incarnazione verbale e non il giudizio stesso. Certo, possiamo parlare qui anche di rapporto logico di identità tra due giudizi. Ma se questo giudizio sarà espresso in due enunciazioni di due diversi soggetti, tra queste enunciazioni nasceranno rapporti dialogici (di consenso, di conferma).

I rapporti dialogici sono assolutamente impossibili senza rapporti logici e semantico-oggettuali, ma essi non si confondono con essi, bensì hanno la loro propria specificità.

I rapporti logici e semantico-oggettuali, per divenire dialogici, come abbiamo già detto, debbono incarnarsi, cioè debbono entrare in un'altra sfera dell'essere: diventare *parola*, cioè enunciazione, e avere un *autore*, cioè un creatore della enunciazione, la cui posizione essa esprime.

Ogni enunciazione in questo senso ha il suo autore, che noi sentiamo nella enunciazione stessa, come suo creatore. Dell'autore reale, come esiste al di fuori dell'enunciazione, noi possiamo anche non sapere nulla. Anche le forme di questa reale paternità possono essere molto differenti. Un'opera può essere il prodotto di un lavoro collettivo, può essere creata dal lavoro successivo di varie generazioni, eccetera, – e tuttavia noi sentiamo in essa una unica volontà creativa, una determinata posizione alla quale si può reagire dialogicamente. La reazione dialogica personifica

qualsiasi enunciazione alla quale reagisce.

I rapporti dialogici sono possibili non solo tra enunciazioni intere (relativamente); l'approccio dialogico è possibile anche verso qualsiasi parte significativa dell'enunciazione, perfino verso la singola parola, se essa è percepita non come parola impersonale della lingua, ma come segno di un'altrui posizione semantica, come rappresentante di un'altrui enunciazione, cioè se noi sentiamo in essa la voce altrui. Perciò i rapporti dialogici possono insinuarsi all'interno dell'enunciazione, persino all'interno della singola parola, se in essa si scontrano dialogicamente due voci (il microdialogo, di cui abbiamo già avuto occasione di parlare).

D'altro lato i rapporti dialogici sono possibili anche tra stili di linguaggio, dialetti sociali, eccetera, purché essi vengano percepiti come date posizioni semantiche, come una sorta di concezioni del mondo linguistiche, cioè non siano più considerate dal punto di vista linguistico.

Infine, i rapporti dialogici sono possibili anche nei confronti della propria enunciazione nel suo insieme, delle singole sue parti e della singola parola in essa compresa, se noi in certo senso ci separiamo da esse, parliamo con una riserva interiore, prendiamo una certa distanza rispetto ad esse, in un certo senso limitiamo o sdoppiamo la nostra paternità¹.

A conclusione ricordiamo che, considerando i rapporti dialogici in senso lato, essi sono possibili anche tra altri fenomeni significativi, purché questi fenomeni siano espressi in un qualche materiale *segnico*. Ad esempio, i rapporti dialogici sono possibili tra immagini di altre arti. Ma questi rapporti già esulano dall'ambito della metalinguistica.

Oggetto principale del nostro esame, si può dire il suo eroe principale, sarà la *parola a due voci*, che inevitabilmente si genera nella comunicazione dialogica, cioè nella vera vita della parola. La linguistica non conosce questa parola a due voci. Ma è proprio questa parola, a nostro parere, che deve diventare uno dei principali oggetti di studio della metalinguistica.

Qui noi terminiamo le nostre osservazioni metodologiche preliminari. Ciò che noi intendiamo risulterà chiaramente dalle nostre successive analisi concrete.

Esiste un gruppo di fenomeni artistico-linguistici che da tempo attira l'attenzione sia dei critici letterari che dei linguisti. Per la loro natura questi fenomeni esulano dai confini della linguistica. Sono cioè metalinguistici. Questi fenomeni sono la stilizzazione, la parodia, la «narrazione mediata» e il dialogo (espresso compositivamente, scindentesi in repliche).

Tutti questi fenomeni, nonostante le sostanziali differenze reciproche, hanno un tratto in comune: la parola ha qui una duplice direzionalità: verso l'oggetto del discorso, come la comune parola, e verso *l'altra parola*, il discorso altrui.

Se noi non conosciamo l'esistenza di questo secondo contesto del discorso altrui e cominciamo a percepire la stilizzazione o la parodia come si percepisce il di scorso solito – diretto solo sul proprio oggetto –, noi non comprenderemo questi fenomeni nella loro realtà: la stilizzazione sarà da noi percepita come stile, la parodia semplicemente come opera mal riuscita.

Meno evidente è questa duplice direzionalità della parola nella narrazione mediata e nel dialogo (nei limiti di una sola replica). La narrazione mediata, effettivamente, può avere a volte una sola direzione, quella dell'oggetto. Anche la replica del dialogo può tendere a una diretta e immediata significatività oggettuale. Ma nella maggior parte dei casi sia la narrazione che la replica sono orientati sul di scorso altrui: la narrazione mediata, stilizzando questo discorso, la replica tenendone conto, rispondendogli, prevenendolo.

Questi fenomeni hanno un profondo significato di principio. Essi esigono un modo di considerare il linguaggio assolutamente nuovo, modo che non rientra nei limiti del consueto criterio d'esame stilistico e linguistico. Infatti, il modo consueto assume la parola nei limiti di un unico *contesto monologico*. La parola viene determinata in rapporto al suo oggetto (teoria dei tropi) o in rapporto alle altre parole del medesimo contesto, del medesimo discorso (stilistica in senso stretto). La lessicologia, per la verità, conosce un rapporto un po' diverso nei confronti della parola.

La sfumatura lessicale della parola, ad esempio, l'arcaismo o il provincialismo, accenna a un altro contesto, nel quale *normalmente* opera la data parola (antica letteratura, linguaggio provinciale), ma questo altro contesto – della lingua, e non del linguaggio (nel senso preciso del termine) – non è una enunciazione altrui, bensì materiale di lingua, impersonale e non organizzato in concreta enunciazione. Se poi la sfumatura lessicale è, almeno in una certa misura, individualizzata, cioè accenna ad una determinata enunciazione altrui, da cui la data parola si prende a prestito o nello spirito della quale si costruisce, allora siamo di fronte ormai o alla stilizzazione, o alla parodia, o a un fenomeno analogo. Così, anche la lessicologia rimane in sostanza nei limiti di un unico contesto monologico e conosce soltanto la direzione immediata e diretta della parola sull'oggetto, senza tener conto della parola altrui, del secondo contesto.

Il fatto stesso della presenza di parole a doppia direzione, che includono in sé, come momento necessario, il rapporto verso una enunciazione altrui, ci pone di fronte alla necessità di fornire una classificazione completa ed esauriente delle parole dal punto di vista di questo nuovo principio, non tenuto in conto né dalla stilistica, né dalla lessicologia, né dalla semantica. Ci si può facilmente convincere che, oltre le parole immediatamente intenzionali (oggettuali) e le parole dirette ad un'altra parola, si ha ancora un altro tipo. Ma anche le parole a doppia direzione (che tengono conto della parola altrui), includendo fenomeni di così vario genere come la stilizzazione, la parodia, il dialogo, hanno bisogno di una differenziazione. È necessario indicarne le varietà essenziali (dal punto di vista dello stesso principio). Più oltre sorge inevitabilmente la questione della possibilità, e dei metodi di combinazione, di parole, appartenenti a tipi diversi, nei limiti di un unico contesto. Su tale terreno sorgono nuovi problemi stilistici, che la stilistica finora ha pressoché ignorato, mentre per comprendere gli stili del linguaggio prosastico sono proprio questi problemi che hanno un'importanza primaria².

Accanto alla parola diretta e immediatamente intenzionale – che nomina, che comunica, che esprime, che raffigura – usata per la immediata comprensione dell'oggetto (primo tipo), noi osserviamo ancora la parola raffigurata o *oggettiva* (secondo tipo). Il tipo più caratteristico e diffuso della parola raffigurata, oggetti va, è il *discorso diretto dei personaggi*. Esso ha un immediato significato oggettuale, però non sta sullo stesso piano con quello dell'autore, ma in una certa lontananza prospettica da esso. Esso non solo si comprende dal punto di vista del suo oggetto, ma esso stesso è oggetto dell'intenzione, come parola caratteristica, tipica, colorita.

Là dove nel contesto dell'autore c'è il discorso diretto, poniamo, di un personaggio, troviamo nei limiti di un solo contesto due centri discorsivi e due unità discorsive: l'unità dell'enunciazione dell'autore e l'unità dell'enunciazione del personaggio. Ma la seconda unità non è autonoma, è sottomessa alla prima e inclusa in essa, come uno dei suoi momenti. La elaborazione stilistica dell'una e dell'altra enunciazione è diversa. La parola del personaggio viene elaborata come parola altrui, come parola di persona caratterologicamente o tipicamente determinata, cioè viene elaborata come oggetto della comprensione dell'autore, e per nulla dal punto di vista della sua propria direzione oggettuale. La parola dell'autore, al contrario, viene elaborata stilisticamente in direzione del suo diretto significato oggettuale. Essa deve essere adeguata al suo oggetto (conoscitivo, poetico o altro). Essa deve essere espressiva, forte, significativa, elegante, eccetera, dal punto di vista del suo diretto compito oggettuale: significare, esprimere, comunicare, raffigurare qualcosa. Anche la sua elaborazione stilistica è orientata sulla concomitante comprensione oggettuale. Se poi la parola dell'autore è elaborata in modo da far sentire che essa è caratteristica o tipica di una determinata persona, di una determinata posizione sociale, di una determinata maniera artistica, allora ci troviamo già di fronte alla stilizzazione: o alla solita stilizzazione letteraria o a una «narrazione mediata» stilizzata. Di questo ormai *terzo tipo* parleremo più tardi.

La diretta parola intenzionale conosce solo se stessa e il suo oggetto, al quale essa tende ad essere adeguata al massimo. Se essa, ciò facendo, imita qualcuno, va a scuola da qualcuno, la cosa non cambia minimamente: sono quelle impalcature che non entrano nel complesso architettonico

sebbene siano necessarie e calcolate dal costruttore. Il momento della imitazione della parola altrui e la presenza dei più svariati influssi di parole altrui, chiaramente evidenti per lo storico della letteratura e per qualsiasi lettore competente, non rientrano nel compito della parola stessa. Ma se vi rientrano, cioè se nella parola stessa è contenuto un accenno voluto ad una parola altrui, ci troviamo di nuovo di fronte a una parola del terzo tipo e non del primo.

La elaborazione stilistica della parola oggettiva, cioè della parola del personaggio, è soggetta, come a suprema e ultima istanza, ai compiti stilistici del contesto dell'autore, di cui essa è un momento oggettivo. Da ciò deriva una serie di problemi stilistici, legati all'immissione e all'inclusione organica del discorso diretto del personaggio nel contesto dell'autore. L'ultima istanza semantica, e quindi anche l'ultima istanza stilistica, sono date nel discorso diretto dell'autore.

L'ultima istanza semantica, che esige la concomitante comprensione immediatamente oggettuale, è presente, naturalmente, in qualsiasi opera letteraria, ma non è sempre rappresentata dalla diretta parola dell'autore. Quest'ultima può mancare del tutto, sostituita compositivamente dalla parola del narratore, e senza avere nel dramma nessun equivalente compositivo. In questi casi tutto il materiale linguistico dell'opera riguarda il secondo e il terzo tipo di parole. Il dramma è fatto quasi sempre di parole raffigurate, oggettive. Nei *Racconti di Belkin* pushkiniani, ad esempio, il racconto (le parole di Belkin), è fatto di parole del terzo tipo, le parole dei personaggi appartengono, naturalmente, al secondo tipo. L'assenza di una diretta parola intenzionale è un fenomeno comune. L'ultima istanza semantica – il disegno dell'autore – è realizzata non nella sua parola diretta, ma con l'ausilio di parole altrui, in certo modo create e disposte come altrui. Il grado di oggettività della parola raffigurata del personaggio può essere differente. Basta confrontare, per esempio, le parole del principe Andrej di Tolstoj con le parole dei personaggi gogoliani, ad esempio di Akakij Akakievič. A mano a mano che si rafforza l'immediata intenzionalità oggettuale delle parole del personaggio e corrispondentemente si abbassa la loro oggettività, il rapporto reciproco tra il discorso dell'autore e il discorso del personaggio comincia ad avvicinarsi al rapporto reciproco tra le due repliche del dialogo. Il rapporto di prospettiva tra loro s'indebolisce, ed essi possono ritrovarsi sullo stesso piano. È vero tuttavia che ciò è dato solo come tendenza, come aspirazione a un limite che non si raggiunge.

In un articolo scientifico, in cui si riportano le enunciazioni altrui, di diversi autori, sul problema trattato, alcune per confutarle, altre al contrario per confermarle e completarle, ci troviamo dinanzi a casi di rapporto dialogico reciproco tra parole immediatamente intenzionali nell'ambito di un solo contesto. I rapporti di consenso-dissenso, conferma-integrazione, domanda-risposta, eccetera sono rapporti puramente dialogici, ma, naturalmente, non tra parole, proposizioni o altri elementi di una sola enunciazione, bensì fra intere enunciazioni. Nel dialogo drammatico o nel dialogo drammatizzato introdotto nel contesto dell'autore, questi rapporti collegano le oggettive enunciazioni raffigurate e, perciò, sono essi stessi oggettivi. Non è un urto di due ultime istanze semantiche, ma uno scontro oggettivo (d'intreccio) di due posizioni raffigurate, completamente assoggettate all'ultima, suprema istanza dell'autore. Il contesto monologico in questo processo non si interrompe e non si indebolisce.

L'indebolimento o la distruzione del contesto monologico avviene solo quando si incontrano due enunciazioni direttamente intenzionali. Due parole egualmente e direttamente intenzionali nell'ambito di un solo contesto non possono trovarsi accanto senza incrociarsi dialogicamente, sia che esse si confermino o si completino a vicenda, oppure, al contrario, si contraddicano o si trovino in un qualsiasi altro rapporto dialogico (ad esempio in un rapporto di domanda e risposta). Due parole di pari peso sullo stesso tema, non appena si saranno trovate insieme, inevitabilmente debbono orientarsi tra loro. Due pensieri incarnati non possono stare l'uno accanto all'altro come due cose, ma debbono entrare interiormente in contatto, cioè entrare in contatto semantico.

L'immediata parola significante è diretta al suo oggetto ed è l'ultima istanza semantica nell'ambito del contesto dato. Anche la parola obiettiva è diretta solo all'oggetto, ma al tempo

stesso è essa stessa oggetto dell'intenzione estranea dell'autore. Ma questa intenzione estranea non penetra entro la parola oggettiva, bensì la prende come un tutto, e, senza mutarne il senso e il tono, l'assoggetta ai propri fini. Essa non introduce in essa un altro senso oggettuale. La parola, divenuta oggetto, è come se non lo sapesse, analogamente all'uomo che fa i fatti suoi e non sa che lo osservano; la parola obiettiva suona come se fosse diretta parola ad una sola voce. Sia nelle parole del primo tipo, sia nelle parole del secondo tipo c'è un'unica intenzione, un'unica voce. Sono parole *ad una sola voce*.

Ma l'autore può impiegare la parola altrui per i suoi fini anche immettendo una nuova intenzione nella parola che ha già la sua propria intenzione oggettuale e che la conserva. Allora una tale parola, secondo il fine, deve essere sentita come estranea. In una stessa parola si trovano due intenzioni, due voci. Tale è la parola della parodia, tale è la stilizzazione, tale è il «racconto mediato» stilizzato. Passi amo ora a caratterizzare il terzo tipo di parola.

La stilizzazione presuppone lo stile, cioè presuppone che quell'insieme di procedimenti stilistici che essa riproduce abbia avuto un tempo una diretta e immediata significatività ed esprima una istanza semantica ultima. Solo la parola del primo tipo può essere oggetto di stilizzazione. La stilizzazione costringe il disegno oggettuale estraneo (artistico-oggettuale) a servire ai suoi scopi, cioè ai suoi nuovi disegni. Lo stilizzatore si serve della parola altrui come altrui, e così getta una leggera ombra obiettiva su questa parola. Per la verità, la parola non diventa oggetto. Infatti allo stilizzatore importa l'insieme dei procedimenti del discorso altrui, appunto come espressione di un particolare punto di vista. Egli lavora con un punto di vista altrui. Perciò una certa ombra obiettiva ricade proprio sul punto di vista stesso, per il che essa diviene convenzionale. Il discorso o biettivo del personaggio non è mai convenzionale. Il personaggio parla sempre sul serio. Il rapporto dell'autore non penetra all'interno del suo discorso, l'autore lo osserva dall'esterno.

La parola convenzionale è sempre parola a due voci. Convenzionale può essere soltanto ciò che una volta era non convenzionale, serio. Questo iniziale significato diretto e assoluto serve ora a nuovi fini che lo possiedono dall'interno e lo rendono convenzionale. Con questo la stilizzazione si distingue dall'imitazione. L'imitazione non rende la forma convenzionale, giacché essa prende sul serio la cosa imitata, la rende sua, assimila immediatamente la parola altrui. Qui avviene una piena fusione di voci, e se noi sentiamo l'altra voce, ciò non rientra affatto nelle intenzioni di colui che imita.

Sebbene, in tal modo, tra stilizzazione e imitazione vi sia un preciso confine semantico, storicamente tra loro esistono sottilissimi e a volte impercettibili collegamenti. A mano a mano che la serietà dello stile si attenua nelle mani degli imitatori, degli epigoni, i suoi procedimenti sempre più divengono convenzione e l'imitazione diviene semistilizzazione. D'altro canto, anche la stilizzazione può diventare imitazione, se l'attrazione che lo stilizzatore subisce da parte del sul modello elimina la distanza e indebolisce la voluta percettibilità dello stile riprodotto come stile *altrui*. Infatti è appunto la distanza che crea la convenzionalità.

Analogo alla stilizzazione è il racconto del narratore in quanto sostituzione compositiva della parola dell'autore. Il racconto del narratore può svilupparsi nelle forme della parola letteraria (Belkin, i narratori-cronisti in Dostoevskij) o nelle forme della lingua parlata: narrazione nel vero senso della parola. Anche qui la maniera verbale altrui è utilizzata dall'autore come punto di vista, come posizione, a lui necessaria per condurre il racconto. Ma l'ombra obiettiva che cade sulla parola del narratore qui è molto più fitta che nella stilizzazione, e la convenzionalità molto più debole. Naturalmente il grado dell'una e dell'altra può essere assai diverso. Ma la parola del narratore non può essere mai puramente obiettiva, anche quando egli è uno dei personaggi e prende su di sé soltanto una parte del racconto. Infatti all'autore ciò che importa in lui è non solo la maniera individuale e tipica di pensare, di soffrire e di parlare, ma anzitutto la maniera di vedere e di rappresentare: in ciò è la sua diretta destinazione come narratore che sostituisce l'autore. Perciò le intenzioni dell'autore, così come nella stilizzazione, penetra no all'interno della sua parola,

rendendola in maggiore o minor misura convenzionale. L'autore non ci mostra le sue parole (come parola obiettiva del personaggio), ma se ne serve dall'interno per i propri fini, facendoci sentire nettamente la distanza tra se stesso e questa parola altrui.

L'elemento della narrazione, cioè dell'orientamento sul linguaggio parlato, è obbligatoriamente inerente a qualsiasi racconto. Il narratore, anche se scrive il suo racconto e gli dà una certa elaborazione letteraria, tuttavia non è un letterato di professione, non possiede uno stile determinato, ma soltanto una maniera socialmente e individualmente determinata di raccontare, che tende alla «narrazione mediata» orale. Se invece egli possiede un determinato stile letterario che viene appunto riprodotto dall'autore nella persona del narratore, allora ci troviamo di fronte a una stilizzazione, e non a un racconto (la stilizzazione poi può essere introdotta e motivata in diversa maniera).

Sia il racconto che anche la pura «narrazione mediata» possono perdere ogni convenzionalità e diventare diretta parola dell'autore che esprime immediatamente le sue intenzioni. Tale è quasi sempre la narrazione in Turgenev. Introducendo il narratore, Turgenev nella maggior parte dei casi non stilizza affatto l'*altrui* maniera individuale e sociale di raccontare. Ad esempio, il racconto in *Andrej Kolosov* è il racconto di un intellettuale letterato della cerchia turgeneviana. Così avrebbe raccontato egli stesso, e raccontato le cose più serie della sua vita. Qui non c'è orientamento su un tono narrativo socialmente estraneo, su una maniera socialmente estranea di vedere e di trasmettere quanto è stato visto. Non vi è neppure orientamento su una maniera individualmente caratteristica. La narrazione turgeneviana è pienamente intenzionale, in essa vi è una sola voce, che esprime direttamente le intenzioni dell'autore. Qui ci troviamo dinanzi a un semplice procedimento compositivo. Lo stesso carattere ha il racconto in *Primo amore* (presentato dal narratore in forma epistolare)³.

Chi per primo ha posto il problema della narrazione mediata è stato da noi B. M. Ejchenbaum⁴. Egli assume la narrazione mediata esclusivamente come *orientamento sulla forma orale di raccontare*, impostazione sulla lingua parlata e le particolarità linguistiche ad esso corrispondenti (intonazione parlata, costruzione sintattica della lingua parlata, lessico corrispondente, eccetera). Egli non tiene assolutamente conto del fatto che nella maggioranza dei casi la narrazione mediata è soprattutto orientamento su un *linguaggio altrui*, e solo di qui, come conseguenza, sul linguaggio parlato.

Per la elaborazione del problema storico-letterario della narrazione mediata la concezione da noi proposta di tale narrazione ci sembra molto più reale. A noi sembra che nella maggioranza dei casi la narrazione mediata è introdotta appunto in virtù di una *voce altrui*, di una voce socialmente determinata, che reca con sé una serie di punti di vista e di sfumature, che sono appunto necessarie all'autore.

Si introduce, propriamente, un narratore, e il narratore è un uomo non letterato, e nella maggioranza dei casi appartenente agli strati sociali più bassi, al popolo (il che appunto importa all'autore), e porta con sé il linguaggio parlato.

Non in tutte le epoche è possibile la diretta parola dell'autore, non tutte le epoche possiedono uno stile, poiché lo stile presuppone la presenza di autorevoli punti di vista e di autorevoli e sedimentate sfumature ideologiche. In tali epoche rimane o la via della stilizzazione o l'appello a forme extraletterarie di racconto, che possiedono una determinata maniera di vedere e rappresentare il mondo.

Dove non c'è una forma adeguata per esprimere direttamente le intenzioni dell'autore, bisogna ricorrere alla rifrazione di esse nella parola estranea. A volte poi gli stessi obiettivi artistici sono tali che in generale li si può realizzare solo mediante la parola a due voci (come vedremo, questo è appunto il caso di Dostoevskij).

A noi sembra che Leskov sia ricorso al narratore per una parola socialmente estranea e una concezione del mondo socialmente estranea, e solo in secondo luogo per la narrazione mediata parlata (poiché ciò che lo interessava era la parola popolare). Turgenev, al contrario, cercava nel

narratore proprio la forma parlata del racconto, ma per la *diretta* espressione delle proprie intenzioni. Di lui, effettivamente, è proprio l'orientamento sulla lingua parlata, e non sulla parola altrui. Turgenev non amava né sapeva rifrangere le proprie intenzioni nella parola altrui. La parola a due voci mal gli riusciva (ad esempio nei punti satirici e parodistici di *Fumo*). Perciò egli sceglieva il narratore dalla propria cerchia sociale. Un tale narratore doveva inevitabilmente parlare una lingua letteraria, senza mantenere fino in fondo il linguaggio parlato. A Turgenev importava soltanto ravvivare la sua lingua letteraria con intonazioni della lingua parlata.

Non è il caso qui di dimostrare tutte le affermazioni storico-letterarie da noi esposte. Lasciamo pure che restino ipotesi. Ma su di una cosa insistiamo: la rigorosa distinzione, nella narrazione mediata, tra orientamento sulla parola altrui e orientamento sulla lingua parlata è assolutamente necessaria. Vedere nella narrazione mediata solo la lingua parlata significa non vedere la cosa principale. Per di più, tutta una serie di fenomeni di intonazione, di sintassi e altri fenomeni *linguistici* si spiegano nella narrazione mediata (se vi è orientamento dell'autore sulla parola altrui) appunto con la sua bivocalità, con l'incrocio che in esso avviene di due voci e di due accenti. Ci convinceremo di questo analizzando il racconto in Dostoevskij. Fenomeni simili non esistono, per esempio, in Turgenev, sebbene nei suoi narratori la tendenza appunto alla lingua parlata sia più forte che nei narratori di Dostoevskij.

Analoga al racconto del narratore è la *Icherzählung*: a volte essa è determinata dalla impostazione sulla parola estranea, a volte invece, come il racconto di Turgenev, può avvicinarsi e infine fondersi con la diretta parola dell'autore, cioè operare con la parola a una voce del primo tipo.

Occorre tener presente che le forme compositive di per se stesse non risolvono ancora la questione del tipo della parola. Determinazioni come *Icherzählung*, «racconto del narratore», «racconto dell'autore», eccetera, sono determinazioni puramente compositive. Queste forme compositive tendono, per la verità, ad un determinato tipo di parole, ma non sono obbligatoriamente legate ad esse.

Tutti i fenomeni del terzo tipo di parole da noi finora esaminati – e la stilizzazione, e il racconto, e la *Icherzählung* – hanno un carattere comune grazie al quale esse costituiscono una particolare (prima) varietà del terzo tipo. Questo è il carattere comune: l'intenzione dell'autore si serve della parola altrui in direzione delle sue stesse intenzioni. La stilizzazione stilizza lo stile altrui in direzione degli obiettivi a lui propri. Essa non fa altro che rendere questi obiettivi convenzionali. Così pure il racconto del narratore rifrangendo in sé le intenzioni dell'autore, non devia dalla sua strada diretta e si mantiene nei toni e nelle intonazioni realmente a lui proprie. L'intenzione dell'autore, penetrata nella parola altrui, e insediata in essa, non giunge allo scontro con l'intenzione altrui, ma la segue nella sua direzione, limitandosi a rendere questa direzione convenzionale.

Diversamente stanno le cose nella parodia. Qui l'autore, come nella stilizzazione, parla con una parola altrui, ma, a differenza dalla stilizzazione, egli introduce in questa parola un'intenzione che è direttamente opposta all'intenzione altrui. La seconda voce, insediata nella parola estranea, si scontra ostilmente qui con l'antico padrone della parola e lo costringe a servire a fini direttamente opposti. La parola diventa teatro della lotta di due intenzioni. Perciò nella parodia è impossibile la fusione delle voci, come è possibile nella stilizzazione o nel racconto del narratore (ad esempio, in Turgenev); le voci qui non sono soltanto particolarizzate, distanziate, ma anche ostilmente contrapposte. Perciò la voluta percettibilità della parola altrui nella parodia deve essere particolarmente decisa ed evidente. Le intenzioni dell'autore debbono poi essere più individualizzate, e saturate dal punto di vista del contenuto. Lo stile altrui può essere parodiato in diverse direzioni e in esso si possono introdurre nuovi accenti delle più diverse varietà, mentre stilizzarlo si può, in sostanza, soltanto in una direzione, nella direzione dell'obiettivo a lui proprio.

La parola parodistica può essere assai varia. Si può parodiare lo stile altrui, in quanto stile, si può parodiare l'altrui maniera socialmente tipica o individualmente caratterologica di vedere, di pensare,

di parlare. Inoltre, la parodia può esser e più o meno profonda: si possono parodiare soltanto le superficiali forme verbali, ma si possono anche parodiare i principi più profondi della parola altrui. Inoltre, anche la stessa parola parodistica può essere differentemente impiegata dall'autore: la parodia può essere fine a se stessa (per esempio, la parodia letteraria come genere), ma può anche servire per raggiungere altri fini, positivi (ad esempio, lo stile parodistico in Ariosto, lo stile parodistico in Pushkin). Ma, con tutte le possibili varietà di parola parodistica, il rapporto tra l'intenzione dell'autore e l'intenzione altrui resta lo stesso: queste intenzioni *hanno varie direzioni*, a differenza delle intenzioni unidirezionali della stilizzazione, del racconto e delle forme ad essi analoghe.

Perciò è estremamente importante la distinzione tra narrazione parodistica e narrazione pura e semplice. La lotta di due intenzioni nella narrazione parodistica genera fenomeni linguistici assolutamente specifici, che noi abbiamo ricordato in precedenza. Ignorare nella narrazione mediata l'orientamento sulla parola estranea, e, di conseguenza, ignorarne la bivolalità priva la comprensione di quei complessi rapporti reciproci in cui possono entrare le voci nei limiti della parola narrativa, quando esse diventano pluridirezionali. Alla narrazione mediata contemporanea nella maggioranza dei casi è inerente un leggero accento parodistico. Nei racconti di Dostoevskij, come vedremo, sono sempre presenti elementi parodistici di tipo particolare.

Alla parola parodistica è analoga la parola altrui ironica e qualsiasi parola altrui usata ambigualmente, giacché in questi casi ci si serve della parola altrui per trasmettere intenzioni ad essa ostili. Nella lingua della vita pratica un tale uso della parola altrui è estremamente diffuso, particolarmente nel dialogo, in cui l'interlocutore molto spesso ripete alla lettera l'affermazione dell'altro interlocutore, mettendo in essa una nuova intenzione e dandole un proprio accento: con una espressione di dubbio, di sdegno, di ironia, di irrisione, di scherno, eccetera.

Nel suo libro sulle particolarità della lingua italiana parlata, Leo Spitzer così afferma:

«Con la sussunzione di un brano del discorso dell'interlocutore si compie già di per sé, attraverso lo scambio degli individui che parlano, una trasposizione della tonalità: le parole 'dell'altro' suonano sulla nostra bocca sempre estranee, molto leggermente esagerate, caricate, deformate... potrei citare qui la ripetizione leggermente scherzosa o ironica del verbo della domanda nella successiva risposta.

Si può qui osservare che ci si appiglia non solo a costruzioni linguisticamente possibili ma anche a nuove, propriamente impensate costruzioni, soltanto per 'citare' un brano del discorso dell'interlocutore e per poterlo segnare ironicamente»⁵.

Le parole altrui, introdotte nel nostro discorso, prendono inevitabilmente in sé una nuova intenzione, la nostra, cioè divengono a due voci. Differente può essere sol tanto il rapporto reciproco tra queste due voci. Già la trasmissione di un'affermazione altrui in forma di domanda porta allo scontro di due intenzioni in una sol a parola: infatti noi non solo domandiamo, ma problematizziamo l'affermazione altrui. La nostra lingua nella vita pratica è piena di parole altrui: con alcune noi fondiamo completamente la nostra voce, dimenticando di chi esse siano, con altre noi rafforziamo le nostre parole, percependo quelle come autorevoli per noi; le terze infine, noi le riempiamo con le nostre proprie intenzioni, estranee o ostili ad esse.

Passiamo all'ultima varietà del terzo tipo. Sia nella stilizzazione che nella parodia, cioè nelle due precedenti varietà del terzo tipo, l'autore si serve delle parole altrui per esprimere le proprie intenzioni. Nella terza varietà la parola altrui rimane oltre i confini del discorso dell'autore, ma il discorso dell'autore tiene conto di essa ed è ad essa riferito. Qui la parola altrui non viene riprodotta con una nuova intenzione, ma domina, influenza e in un modo o nell'altro determina la parola dell'autore, pur restando al di fuori di essa. Tale è la parola nella polemica nascosta e, nella maggioranza dei casi, nella replica dialogica.

Nella polemica nascosta la parola dell'autore è diretta sul suo oggetto, come qualsiasi altra parola, ma in questo ogni affermazione sull'oggetto si costruisce in modo che, a parte il proprio senso

oggettuale, colpisce polemicamente la parola altrui sullo stesso tema, l'affermazione altrui sullo stesso oggetto. Ma la parola diretta al suo oggetto si scontra nell'oggetto stesso con la parola altrui.

La stessa parola altrui non è riprodotta, ma solo sottintesa, però tutta la struttura del discorso sarebbe assolutamente diversa se non ci fosse questa reazione alla sottintesa parola altrui. Nella stilizzazione il modello reale riprodotto – lo stile altrui – rimane anch'esso al di fuori del contesto dell'autore, viene sottinteso. Così pure nella parodia, la determinata parola reale parodiata è soltanto sottintesa. Ma qui la stessa parola dell'autore o si presenta come parola altrui, o la parola altrui si presenta come quella dell'autore. In ogni caso essa opera direttamente con la parola altrui, e il modello sottinteso (la reale parola altrui) fornisce solo il materiale ed è un documento confermatore che l'autore effettivamente riproduce una determinata parola altrui. Nella polemica nascosta, invece, la parola altrui è respinta, e questo rifiuto determina la parola dell'autore non meno dello stesso oggetto di cui si parla. Questo muta radicalmente la semantica della parola: accanto al senso oggettuale appare un secondo senso, la direzionalità sulla parola altrui. Non si può capire pienamente e realmente una siffatta parola, tenendo conto soltanto del suo diretto significato oggettuale. Il colorito polemico della parola appare anche in altri segni puramente linguistici: nell'intonazione e nella costruzione sintattica.

Segnare un limite preciso tra la polemica nascosta e quella manifesta, aperta, a volte nel caso concreto risulta difficile. Ma le differenze semantiche sono molto sostanziali. La polemica aperta è semplicemente diretta sulla parola altrui confutata, come sul proprio oggetto. Nella polemica nascosta, invece, è diretta sul solito oggetto, che essa chiama, raffigura, esprime, – e solo indirettamente colpisce la parola altrui, scontrandosi con essa quasi nell'oggetto stesso. Grazie a ciò la parola altrui comincia a influire dall'interno sulla parola dell'autore. Appunto per ciò la parola della polemica nascosta è a due voci, sebbene il rapporto reciproco tra le due voci sia qui particolare. L'intenzione estranea non entra qui personalmente all'interno della parola, ma è solo riflessa in essa, determinandone il tono e il significato. La parola sente intensamente accanto a sé la parola estranea, che parla dello stesso oggetto, e questa sensazione determina tutta la sua struttura.

La parola interiormente polemica – la parola che accenna a un'ostile parola altrui – è estremamente diffusa sia nella lingua della vita pratica, sia nella lingua letteraria ed ha un'enorme importanza nella formazione dello stile. Nella lingua della vita pratica appartengono a questo tipo tutte le parole «con allusioni offensive ad altri», le parole con «punzecchiature». Ma vi appartiene anche qualsiasi linguaggio sottomesso, ricercato, che ha rinunciato in precedenza a se stesso, un linguaggio con mille riserve, cedimenti, scappatoie, eccetera. Un tale linguaggio sembra quasi contorcersi in presenza o nel presentimento della parola, della risposta, dell'obiezione altrui. La maniera individuale dell'uomo di costruire il proprio linguaggio è determinata in notevole misura dalla sensazione a lui propria della parola altrui e dei metodi di reagire ad essa.

Nella lingua letteraria l'importanza della polemica nascosta è enorme. Propriamente, in ogni stile vi è un elemento di polemica interna, la differenza è solo nel grado e nel carattere di essa. Ogni parola letteraria sente con maggiore o minore acutezza il proprio ascoltatore, lettore, critico e riflette in sé le sue previste obiezioni, giudizi, punti di vista. Oltre a ciò, la parola letteraria sente accanto a sé l'altra parola letteraria, l'altro stile. L'elemento della cosiddetta reazione a un precedente stile letterario, presente in ogni nuovo stile, è appunto una tale interna polemica, per così dire una nascosta antistilizzazione di uno stile estraneo, mescolata spesso anche con una evidente sua parodizzazione. Straordinariamente grande nella formazione dello stile è l'importanza della polemica interna nelle autobiografie e nelle forme *Icherzählung* di tipo confessorio. Basta ricordare *Le confessions* di Rousseau.

Analogamente alla polemica nascosta è la replica di qualsiasi dialogo sostanziale e pro fondo. Ogni parola di tale replica, diretta sull'oggetto, al tempo stesso reagisce intensamente alla parola altrui, rispondendole e anticipandola. Il momento della risposta e dell'anticipazione penetra profondamente all'interno della parola intensamente dialogica. Una tale parola quasi assume,

ingloba in sé le repliche altrui e le loro intenzioni, intensamente rielaborandole. La semantica della parola dialogica è assolutamente particolare. Tutte le più sottili variazioni del senso, che avvengono nell'intensa dialogicità, purtroppo finora non sono state affatto studiate. Il calcolo del controdiscorso (*Gegenrede*) produce specifiche variazioni nella struttura del discorso dialogico, rendendolo internamente ricco di avvenimenti e illuminando l'oggetto stesso del discorso di una nuova luce, rivelando in esso nuovi aspetti, inaccessibili al discorso monologico.

Particolarmente notevole e importante ai nostri successivi scopi è il fenomeno della dialogicità nascosta, che non coincide con il fenomeno della polemica nascosta. Immaginatoci un dialogo a due, nel quale le repliche del secondo interlocutore sono tralasciate, ma in modo tale che il senso generale non viene affatto turbato. Il secondo interlocutore assiste invisibilmente, le sue parole non vi sono, ma la traccia profonda di queste parole determina tutte le parole presenti del primo interlocutore. Noi sentiamo che questo è un colloquio, anche se parla uno solo, che è colloquio intensissimo, giacché ogni parola presente fa eco e reagisce con tutte le sue fibre all'interlocutore invisibile, accenna al di fuori di sé, al di là dei suoi confini, a una non detta parola altrui. Vedremo più oltre che in Dostoevskij questo dialogo nascosto occupa un posto molto importante ed è elaborato in modo estremamente profondo e sottile.

La terza varietà da noi esaminata, come vediamo, si distingue nettamente dalle due precedenti varietà del terzo tipo. Quest'ultima varietà la si può chiamare *attiva*, a differenza delle precedenti varietà *passive*. Infatti: nella stilizzazione, nel racconto e nella parodia la parola altrui è assolutamente passiva nelle mani dell'autore che la maneggia. Egli prende, per così dire, l'indifesa e docile parola altrui e vi installa le proprie intenzioni, costringendola a servire i suoi nuovi scopi. Nella polemica nascosta e nel dialogo, al contrario, la parola altrui opera attivamente sul discorso dell'autore, costringendolo in maniera corrispondente a modificarsi sotto la sua influenza e imposizione. Tuttavia anche in tutti i fenomeni della seconda varietà del terzo tipo è possibile elevare l'attività della parola altrui. Quando la parodia sente una sostanziale resistenza, una certa forza e profondità della parola altrui parodiata, essa si complica con i toni della polemica nascosta. Una tale parodia suona già diversamente. La parola parodiata suona più attiva, esercita un'azione contraria all'intenzione dell'autore. Ne nasce una dialogizzazione interna della parola parodistica. Gli stessi fenomeni avvengono anche allorché la polemica nascosta si unisce con il racconto, e in generale in tutti i fenomeni del terzo tipo in presenza di una diversa direzionalità delle intenzioni dell'autore e delle intenzioni estranee.

A mano a mano che si riduce l'oggettività della parola estranea, che, come sappiamo, è in certo grado inerente a tutte le parole del terzo tipo, nelle parole unidirezionali (nella stilizzazione, nel racconto a una sola direzione) avviene la fusione della parola dell'autore e della parola estranea. La distanza si perde; la stilizzazione diventa stile; il narratore si trasforma in una semplice convenzionalità compositiva. Nelle parole a varia direzione invece la diminuzione della oggettività e la corrispondente elevazione dell'attività delle intenzioni proprie della parola estranea inevitabilmente porta alla dialogizzazione interna della parola. In tale parola non v'è più dominio schiacciante delle intenzioni dell'autore sulle intenzioni altrui, la parola perde la sua tranquillità e la sua fiducia, diventa agitata, internamente non risolta e bifronte. Una tale parola non è solo a due voci, ma anche a due accenti, è difficile darle un tono, poiché la viva intonazione ad alta voce monologizza troppo la parola e non può essere giusta verso l'intenzione estranea che è in essa.

Questa interna dialogizzazione, legata con la diminuzione della obiettività nei di scorsi a varia direzione del terzo tipo, non è, naturalmente, una qualche nuova varietà di questo tipo. È soltanto una tendenza, inerente a tutti i fenomeni del dato tipo (in condizioni di diversa direzionalità). Al suo limite questa tendenza porta alla divisione del discorso a due voci in due discorsi, in due voci autonome pienamente particolarizzate. L'altra tendenza invece, inerente ai discorsi mono direzionali, diminuendo l'oggettività del discorso estraneo porta, al limite, alla piena fusione delle voci, e, di conseguenza, al discorso monovocale del primo tipo. Tra questi due limiti si muovono

tutti i fenomeni del terzo tipo.

Noi, naturalmente, non abbiamo affatto esaurito tutti i possibili fenomeni del discorso a due voci, e in generale tutti i possibili criteri di orientamento rispetto alla parola altrui, che complica il normale orientamento oggettuale del discorso. È possibile una più profonda e sottile classificazione con un maggior numero di varietà, e forse anche di tipi. Ma, ai nostri fini, anche la classificazione da noi fornita è sufficiente.

Ne daremo una rappresentazione schematica.

La classificazione sotto indicata ha, naturalmente, un carattere puramente semantico, astratto. La parola concreta può appartenere contemporaneamente a diverse varietà e anche a diversi tipi. Inoltre, i rapporti reciproci con la parola estranea nel contesto vivo e concreto hanno un carattere non immobile ma dinamico: il rapporto reciproco tra le voci nella parola può mutare bruscamente, la parola monodirezionale può divenire pluridirezionale, la dialogizzazione interna può rafforzarsi o attenuarsi, il tipo passivo può attivizzarsi, e così via.

I. La parola diretta, immediatamente indirizzata sul suo oggetto, come espressione dell'ultima istanza semantica di chi parla.

II. La parola oggettiva (parola del personaggio raffigurato).

1. Con prevalere di determinatezza socialmente tipica. – Diversi gradi di oggettività.
2. Con prevalere di determinatezza individualmente caratterologica. – Diversi gradi di oggettività.

III. Parola con orientamento sulla parola estranea (parola a due voci).

1. Parola a due voci monodirezionale.

- a. Stilizzazione.
- b. Racconto del narratore.
- c. Parola non obiettiva del personaggio portatore (parziale) delle intenzioni dell'autore.
- d. Icherzahlung.

[a, b, c, d]: diminuendo l'oggettività tendono alla fusione delle voci, cioè alla parola del primo tipo.

2. Parola a due voci multidirezionale.

- a. Parodia con tutte le sue sfumature.
- b. Racconto parodistico.
- c. Icherzahlung parodistica.
- d. Parola del personaggio raffigurato parodisticamente.
- e. Qualsiasi trasmissione della parola estranea con variazione di accento.

[a, b, c, d, e]: diminuendo l'oggettività e l'attivizzazione della intenzione estranea si dialogizzano internamente e tendono alla divisione in due parole (due voci) del primo tipo.

3. Tipo attivo (parola estranea riflessa).

- a. Polemica interna nascosta.
- b. Autobiografia e confessione colorita polemicamente.
- c. Qualsiasi parola che tenga presente la parola estranea.
- d. Replica del dialogo.
- e. Dialogo nascosto.

[a, b, c, d, e]: la parola estranea agisce dall'esterno; sono possibili le forme più varie di rapporto reciproco con la parola estranea e diversi gradi della sua influenza deformante.

Questo piano di osservazione della parola dal punto di vista del suo rapporto con la parola estranea, ha, secondo noi, una eccezionale importanza per la comprensione della prosa artistica. Il linguaggio poetico in senso stretto esige l'uniformità di tutte le parole, la loro riduzione ad un unico denominatore intenzionale, denominatore che può essere la parola del primo tipo o appartenere ad alcune varietà attenuate degli altri tipi. Naturalmente, anche qui sono possibili opere che non riducano tutto il loro materiale linguistico ad un unico denominatore, ma questi fenomeni sono rari e specifici. Tra questi è, ad esempio, la lirica «in prosa» di Heine, di Barbier, in parte di Nekrasov e altri. La possibilità di utilizzare sul piano di una sola opera parole di diversi tipi nella loro precisa espressività senza ridurle ad un solo denominatore è una delle più essenziali particolarità della prosa. In ciò sta la profonda differenza dello stile prosaico dal poetico. Ma anche nella poesia tutta una serie di problemi essenziali non può essere risolta senza l'assunzione del suddetto piano di osservazione della parola, poiché i differenti tipi di parole esigono nella poesia una differente elaborazione stilistica.

La stilistica contemporanea, ignorando questo piano di osservazione, è in sostanza una stilistica solo del primo tipo della parola, cioè della parola diretta dell'autore indirizzata sull'oggetto. La stilistica contemporanea, che ha le sue radici nella poetica del neoclassicismo, non può tuttora staccarsi dalle sue impostazioni e limitazioni specifiche. La poetica del neoclassicismo è orientata sulla diretta parola intenzionale, un poco spostata in direzione della parola stilizzata, convenzionale. La parola semiconvenzionale, semistilizzata è quella che dà il tono nella poetica classica. E tuttora la stilistica si orienta su questa parola diretta semiconvenzionale, che di fatto si identifica con la parola poetica come tale. Per il classicismo esiste la parola della lingua, la parola di nessuno, la parola cosale, che rientra nel lessico poetico, e questa parola passa direttamente dal tesoro del linguaggio poetico nel contesto monologico della data enunciazione poetica. Perciò la stilistica cresciuta sul terreno del classicismo conosce sol tanto la vita della parola in un solo contesto chiuso. Essa ignora quei mutamenti che la parola subisce nel processo del suo passaggio da una concreta enunciazione all'altra e nel processo di orientamento reciproco di queste enunciazioni. Essa conosce solo quei mutamenti che avvengono nel processo di passaggio della parola dal sistema della lingua nella enunciazione poetica monologica. La vita e le funzioni della parola nello *stile* della concreta enunciazione sono percepite sullo sfondo della sua vita e delle sue funzioni nella *lingua*. I rapporti internamente dialogici della parola con la stessa parola in un contesto estraneo, su labbra estranee, sono ignorati. È dentro questi limiti che si elabora la stilistica anche al giorno d'oggi.

Il romanticismo portò con sé la diretta parola intenzionale senza alcuna deviazione verso la convenzionalità. Per il romanticismo è caratteristica la parola dell'autore diretta, espressiva fino all'oblio di se stessa, che non si attenua per nessuna rifrazione attraverso l'ambiente verbale estraneo. Un'importanza piuttosto notevole hanno avuto nella poetica romantica le parole della seconda e soprattutto dell'ultima varietà del terzo tipo⁶, ma la parola immediatamente intenzionale, la parola del primo tipo, portata ai suoi estremi limiti, dominava talmente che anche sul terreno del romanticismo non poterono avvenire svolte sostanziali nella nostra questione. Su questo punto la poetica del classicismo non è stata quasi affatto scossa. Del resto, la stilistica contemporanea è ben lungi dall'essere adeguata anche al romanticismo.

La prosa, in particolare il romanzo, sono assolutamente inaccessibili a una tale stilistica. Quest'ultima può analizzare con qualche successo soltanto piccoli settori della creazione prosastica, i meno caratteristici e sostanziali della prosa. Per l'artista-prosatore il mondo è pieno di parole estranee, tra le quali egli si orienta, e per la percezione delle specifiche particolarità delle quali egli deve avere un orecchio attentissimo. Egli deve portarle sul piano della propria parola, ma in modo tale che questo piano non sia distrutto⁷. Egli lavora con una ricchissima tavolozza linguistica, e ci

lavora egregiamente.

Anche noi, percependo la prosa, ci orientiamo molto sottilmente tra tutti i tipi e varietà della parola da noi esaminati. Inoltre, anche nella vita sentiamo molto chiaramente e sottilmente tutte queste sfumature nei discorsi delle persone che ci circondano, lavoriamo anche noi molto bene con tutti questi colori della nostra tavolozza linguistica, indoviniamo molto acutamente la più piccola svolta dell'intenzione, la più leggera interruzione delle voci nella parola della vita pratica, per noi essenziale, di un'altra persona. Tutti i riferimenti, tutte le riserve, involuzioni, accenni, accentuazioni della parola non sfuggono al nostro orecchio, non sono estranei alle nostre stesse labbra. Tanto più desta meraviglia che finora tutto ciò non abbia trovato un esauriente riconoscimento teorico e la dovuta valutazione.

Dal punto di vista teorico noi riusciamo ad analizzare solo i rapporti stilistici tra gli elementi nei limiti di una chiusa enunciazione sullo sfondo di categorie astrattamente linguistiche. Soltanto siffatti fenomeni monovocali sono accessibili a quella superficiale stilistica linguistica che tuttora, con tutto il suo valore linguistico, nella creazione artistica è capace soltanto di registrare le tracce e i sedimenti di compiti artistici ad essa ignoti sulla periferia linguistica delle opere. La vera vita della parola nella prosa non rientra in questi schemi, che del resto sono angusti anche per la poesia⁸.

La stilistica deve fondarsi non solo e anzi *non tanto* sulla linguistica, quanto sulla *metalinguistica*, che studia la parola non nel sistema della lingua e non espunta dalla relazione dialogica col «testo», ma appunto nella sfera stessa della relazione dialogica, cioè nella sfera della vera vita della parola. La parola non è una cosa, ma è il medium eternamente mobile, eternamente mutevole della relazione dialogica. Essa non appartiene mai a una sola coscienza, a una sola voce. La vita della parola sta nel passare di bocca in bocca, da un contesto a un altro contesto, da un collettivo sociale a un altro, da una generazione a un'altra generazione. Ciò facendo la parola non dimentica il cammino percorso e non può del tutto liberarsi dal potere di quei concreti contesti dei quali è entrata in precedenza a far parte.

Ogni membro del collettivo parlante si trova dinanzi la parola non già come parola neutrale della lingua, libera da intenzioni, non abitata da voci altrui. No, egli riceve la parola da una voce altrui e riempita di una voce altrui. Nel suo contesto la parola giunge da un altro contesto, penetrata di altrui intenzioni. La sua propria intenzione trova la parola già abitata. È per questo che l'orientamento della parola tra le parole, il diverso modo di sentire la parola altrui e i diversi modi di reagire ad essa sono forse i problemi più essenziali dello studio metalinguistico di ogni parola, ivi compresa la parola artistica. Ad ogni indirizzo, in ogni epoca, è proprio un suo sentimento della parola e una sua gamma di possibilità della parola. Non in tutte le situazioni storiche (anzi al contrario), l'istanza semantica ultima di chi crea può esprimersi immediatamente nella diretta, non riflessa, non condizionata parola dell'autore. Quando non v'è una propria «ultima» parola, ogni intenzione creativa, ogni pensiero, sentimento, passione, deve rifrangersi attraverso il mezzo della parola altrui, dello stile altrui, della maniera altrui, con cui non ci si può immediatamente fondere senza riserva, senza distanza, senza rifrazione⁹.

Se la data epoca ha a sua disposizione un qualche autorevole e stabilito medium di rifrazione, allora dominerà la parola convenzionale, in questa o quella sua varietà, con questo o quel grado di convenzionalità. Ma se un tale medium non esiste, regnerà la parola a due voci pluridirezionale, cioè la parola parodistica in tutte le sue varietà, o un tipo particolare di parola semiconvenzionale, semiironica (la parola del tardo classicismo). In tali epoche, particolarmente nelle epoche in cui predomina la parola convenzionale, la parola diretta, intenzionale, senza riserve, senza rifrazioni appare barbara, grezza, incolta. La parola colta è parola rifratta attraverso l'autorevole e stabilito medium.

Quale parola domina, nella data epoca, nel dato indirizzo, quali sono le forme di rifrazione della parola, che cosa è che serve da mezzo di rifrazione? Tutte queste domande sono di primaria importanza per lo studio della parola artistica. Naturalmente noi qui indichiamo solo di sfuggita a

questi problemi, e li indichiamo senza dimostrazione, senza elaborazione su materiale concreto: non è qui il luogo di esaminarli nella sostanza.

Torniamo a Dostoevskij.

Le opere di Dostoevskij colpiscono anzitutto per la straordinaria molteplicità di tipi e di varietà della parola, che fra l'altro sono dati nella loro espressione più netta. Prevale chiaramente la parola a due voci pluridirezionale, e in quest'ambito la parola altrui internamente dialogizzata e riflessa. Al tempo stesso non vi sono in lui quasi affatto parole oggettive, giacché ai discorsi degli eroi è data una impostazione che li priva di qualsiasi oggettività. Colpisce, inoltre, il continuo e brusco susseguirsi dei più diversi tipi di parola. I passaggi bruschi e improvvisi dalla parodia alla polemica interna, dalla polemica al dialogo nascosto, dal dialogo nascosto alla stilizzazione dei pacati toni agiografia, da essi di nuovo al racconto parodistico, e, infine, al dialogo aperto eccezionalmente ricco di tensione: tale è l'agitata superficie della parola in queste opere. Tutto ciò è avvolto da un filo volutamente oscuro di una parola protocollare-informativa, di cui è difficile cogliere l'inizio e la fine; ma anche su questa stessa asciutta parola protocollare cadono i raggi luminosi o le ombre fitte nelle circostanti enunciazioni che conferiscono anche ad esso un tono originale e ambiguo.

Ma non si tratta, naturalmente, solo della multiformità e della brusca sostituzione dei tipi di parole né del prevalere tra essi delle parole a due voci internamente dialogizzate. L'originalità di Dostoevskij sta nella particolare dislocazione di questi tipi e di queste varietà di parole tra gli elementi compositivi fondamentali dell'opera.

Come e in quali momenti del complesso verbale si realizza l'istanza intenzionale ultima dell'autore? Per il romanzo monologico è molto facile dare una risposta a questa domanda. Quali che siano i tipi delle parole introdotte dall'autore monologista, e quale che sia la loro dislocazione compositiva, le intenzioni dell'autore debbono dominare su tutte le altre e debbono comporsi in un tutto compatto e non equivoco. Qualsiasi rafforzamento delle intenzioni altrui in questa o quella parola, in questa o quella parte dell'opera, è solo un gioco che l'autore permette perché dopo risuoni tanto più energicamente la sua propria parola diretta o rifratta. Ogni contrasto di due voci in una sola voce per il possesso, per il dominio di essa, è risolto in precedenza, è un contrasto solo apparente; tutte le intenzioni pienamente significative e vittoriose presto o tardi si raccolgono in un unico centro discorsivo e in una sola coscienza, tutti gli accenti in una sola voce.

Il compito artistico di Dostoevskij è tutt'altro. Egli non teme la più completa attivizzazione, nella parola a due voci, di accenti a diversa direzione; al contrario o, proprio questa attivizzazione gli è necessaria ai suoi scopi; infatti la molteplicità delle voci non deve essere abolita, ma deve trionfare nel suo romanzo.

L'importanza stilistica della *parola altrui* nelle opere di Dostoevskij è enorme.

Essa vive qui di vita intensissima. I principali nessi stilistici per Dostoevskij non sono affatto i nessi tra le parole sul piano di un'unica enunciazione monologica, ma sono i nessi dinamici, intensissimi tra le enunciazioni, tra centri verbali e semantici pienamente legali e autonomi, non soggetti alla dittatura verbale-semantica dell'unico stile e dell'unico tono monologico.

La parola in Dostoevskij, la vita della parola nell'opera e la sua funzione nell'attuazione del compito polifonico noi le esamineremo in rapporto con quelle unità compositive nelle quali la parola opera: nell'unità dell'autoenunciazione monologica del personaggio, nell'unità del racconto – racconto del narratore o racconto dell'autore – e, infine, nella unità del dialogo tra i personaggi. Tale sarà anche l'ordine in cui noi li esamineremo.

2. La parola monologica del personaggio e la parola del racconto nei romanzi brevi di Dostoevskij

Dostoevskij iniziò dalla parola *rifrangente*, dalla forma epistolare. A proposito di *Povera gente* egli scrive al fratello: «Essi [il pubblico e la critica, M. B.

] sono abituati a vedere in tutto l'impronta dell'autore; ma io non l'ho mostrata. Ad essi non

passa nemmeno per la mente che parla Devushkin e non io, e che Devushkin non può parlare altrimenti. Trovano il romanzo prolisso, mentre non vi è una parola di troppo»¹⁰.

Parlano Makar Devushkin e Varen'ka Dobroselova. L'autore si limita a disporre le loro parole: le sue intenzioni sono rifratte nelle parole dei due personaggi. La forma epistolare è una varietà della *Icherzählung*. La parola è qui a due voci, nella maggioranza dei casi a una sola direzione. Ed essa è tale in quanto è sostituzione compositiva della parola dell'autore, che qui non c'è. Vedremo che le intenzioni dell'autore si rifrangono molto sottilmente, cautamente nelle parole dei personaggi-narratori, anche se tutta l'opera è piena di aperte e coperte parodie, di aperta e coperta polemica (dell'autore).

Ma qui a noi il discorso di Makar Devushkin interessa per ora solo come enunciazione monologica dell'eroe e non come discorso del narratore nella *Icherzählung*, la cui funzione esso qui assolve (giacché non vi sono qui altri portatori della parola al di fuori dei personaggi). Infatti la parola di ogni narratore, di cui l'autore si serve per attuare il suo disegno artistico, appartiene essa stessa a un qualche tipo determinato, oltre a quel tipo che è determinato dalla sua funzione narrativa. Ma qual è il tipo di enunciazione monologica di Devushkin?

La forma epistolare di per se stessa non predetermina ancora il tipo della parola. Questa forma in generale lascia ampie possibilità alla parola; ma la forma epistolare è più favorevole per la parola della ultima varietà del terzo tipo, cioè per la parola altrui riflessa. Della lettera è proprio un acuto senso dell'interlocutore, del destinatario, a cui essa è rivolta. La lettera, così come la replica del dialogo, è rivolta ad una persona determinata, calcola le sue possibili reazioni, la sua eventuale risposta. Questo calcolo dell'interlocutore assente può essere più o meno intenso. In Dostoevskij esso ha un carattere eccezionalmente intenso. Nella sua prima opera Dostoevskij elabora lo stile così caratteristico di tutta la sua opera, di tutta la sua creazione, determinato dalla intensa anticipazione della parola altrui. L'importanza di questo stile nella sua creazione successiva è enorme: le principali autoenunciazioni confessorie dei personaggi sono penetrate da un rapporto intensissimo con l'anticipata parola altrui su di esse, con l'altrui reazione alla loro parola su se stessi. Non solo il tono e lo stile, ma anche la interna struttura semantica di queste enunciazioni sono determinati dalla anticipazione della parola altrui: dalle riserve e scappatoie permalose di Goljadkin alle scappatoie etiche e metafisiche di Ivan Karamazov. In *Povera gente*, comincia a elaborarsi un'umile varietà di questo stile, la parola che si contorce con timida e vergognosa circospezione e con voce soffocata.

Questa circospezione si manifesta innanzitutto nell'arresto del discorso, caratteristico di questo stile, e nella sua frequente interruzione con espresse riserve.

«Io vivo nella cucina, ossia, per essere più esatti, dirò: qui, accanto alla cucina, c'è una camera (e, devo farvi osservare che qui da noi la cucina è pulita, chiara, molto bella), una cameretta non grande, un angoletto modesto... cioè, dirò ancora meglio, che la cucina è vasta, con tre finestre, e lungo il muro trasversale ho una parete divisoria, cosicché viene a essere come un'altra camera, una stanzetta sussidiaria; tutto è spazioso, comodo, e c'è una finestra, e tutto – insomma tutto è comodo.

Beh, questo è il mio cantuccio. Beh, dunque non andate a credere, figliola mia, che qui vi sia qualcosa d'altro o che in tutto questo ci sia, non so, un sottinteso; che ecco, per modo di dire, sto in una cucina! cioè, io, insomma, alloggiorò sì, in quella stanzetta, dietro la parete divisoria, ma questo non significa nulla; me ne sto in disparte, per conto mio, faccio la mia piccola vita tranquilla. Mi sono messo qui, da me, un letto, un tavolo, un cassetto, un paio di sedie, ho appeso un'icona alla parete. È vero, vi sono alloggi migliori, forse anche assai migliori, ma la comodità è la cosa principale; e io tutto questo lo faccio per comodità, non andate a pensare che è per qualcos'altro»¹¹.

Quasi ad ogni parola Devushkin guarda circospetto il suo interlocutore assente, ha paura che si pensi che egli si lamenta, cerca di annullare in precedenza l'impressione che produrrà l'annuncio che egli vive in una cucina, non vuole rattristare la sua interlocutrice, eccetera. La ripetizione delle

parole è provocata dal desiderio di rafforzare l'accento o di dar loro una nuova sfumatura in vista della eventuale reazione dell'interlocutore.

Nel brano citato la parola riflessa è l'eventuale parola del destinatario, Varen'ka Dobroselova. Ma nella maggioranza dei casi il discorso di Makar Devushkin su se stesso è determinato dalla parola riflessa di un'altra «persona estranea». Ecco come egli definisce questa persona estranea. «Ebbene, che cosa fareste se foste nei panni degli altri?» domanda a Varen'ka Dobroselova. «Voi, probabilmente, non sapete ancora che cosa sia una persona estranea... No, compiacetevi di interrogarmi un po' e ve lo dirò io che cos'è una persona estranea. La conosco, mia cara, la conosco bene: mi è capitato di mangiare del suo pane! Cattiva, Varinka è cattiva, tanto cattiva che il tuo cuoricino non resisterà, tanto te lo strazieranno coi rimproveri, coi rimbrotti, con gli sguardi perfidi»¹².

Il pover'uomo, ma uomo «con un'ambizione», quale è Makar Devushkin, secondo il disegno di Dostoevskij, sente continuamente su di sé lo «sguardo cattivo» della persona estranea, uno sguardo che è o di rimprovero o – cosa forse ancora peggiore per lui – di derisione. (Per i personaggi di tipo più orgoglioso il peggiore sguardo altrui è lo sguardo di compassione). È appunto sotto questo sguardo estraneo che si contorce il discorso di Devushkin. Egli, come pure l'uomo del sottosuolo, sta eternamente ad ascoltare le parole altrui su di lui. «Lui, l'uomo povero, è esigente; lui, ha pure un modo diverso di considerare il mondo di Dio e, ogni passante, lui lo guarda storto e gira intorno uno sguardo confuso e tende l'orecchio a ogni parola, – a vedere, cioè, se non è di lui che si parla»¹³.

Questa attenzione circospetta alla parola socialmente estranea determina non solo lo stile e il tono del discorso di Makar Devushkin, ma anche la stessa maniera di pensare e di soffrire, di vedere e comprendere se stesso e il piccolo mondo che lo circonda. Tra gli elementi più superficiali della maniera di parlare, della forma di esprimere se stesso, e i principi ultimi della concezione del mondo nel mondo artistico di Dostoevskij c'è sempre un profondo legame organico. L'uomo è dato interamente in ogni sua manifestazione. E la stessa impostazione dell'uomo rispetto alla parola estranea e alla coscienza estranea è in sostanza il tema fondamentale di tutte le opere di Dostoevskij. Il rapporto del personaggio verso se stesso è strettamente legato al rapporto che egli ha verso gli altri e al rapporto d'egli altri verso di lui. La coscienza di sé sente sempre se stessa sullo sfondo della coscienza che un altro ha di essa, l'«io per sé» sullo sfondo dell'«io per l'altro». Perciò la parola del personaggio su se stesso si costruisce sotto la costante influenza della parola altrui su di lui.

Questo tema si sviluppa in forme diverse nelle diverse opere, con un diverso contenuto, a un diverso livello spirituale. In *Povera gente* l'autocoscienza del pover'uomo si rivela sullo sfondo di una coscienza socialmente estranea su di lui. L'autoaffermazione suona come ininterrotta nascosta polemica o nascosto dialogo, sul tema di se stesso, con l'altro, con l'estraneo. Nelle prime opere di Dostoevskij ciò ha ancora un'espressione piuttosto semplice e immediata: questo dialogo non è ancora penetrato all'interno, per così dire, negli atomi del pensiero e della sofferenza. Il mondo dei personaggi è ancora piccolo, ed essi non sono ancora degli ideologi. E la stessa umiltà sociale rende diretta ed evidente questa circospezione e polemica interna senza quelle involuzioni interne estremamente complicate che divengono, ingrandendosi, intere costruzioni ideologiche come appaiono nell'opera più tarda di Dostoevskij. Ma la profonda dialogicità e polemicità dell'autocoscienza e dell'autoaffermazione si rivelano già qui con piena chiarezza.

«Ha riferito, dianzi, in una conversazione privata, Evstafij Ivanovič, che la più importante virtù civile, è di sapere far quattrini. Essi parlavano scherzando (lo so, che scherzavano), ma la morale che ne salta fuori è questa: che non bisogna esser di peso a nessuno; ma io non son di peso a nessuno! Io ho il mio pezzo di pane; è vero, è un semplice tozzo di pane, duro persino a volte; ma ce l'ho, guadagnato col mio lavoro, legalmente e onestamente acquistato. Beh, che ci volete fare! Lo so anch'io, che non faccio gran che, copiando carte; e ciò non pertanto ne sono fiero: lavoro, verso

il mio sudore. Beh; che c'è di male nel fatto che copio delle carte? È un peccato copiare, forse, o che? 'Lui vedete un po', copia!' Ma che c'è di disonesto in questo?... Beh', sicché ho la coscienza, ora, di essere utile, di essere indispensabile, e che non serve confondere una persona con ogni sorta di sciocchezze. Beh, magari, ammettiamo il sorcio, giacché mi ci hanno scoperto una somiglianza! Ma questo sorcio, però, è necessario, questo sorcio porta la sua brava utilità, a questo sorcio ci tengono, a questo sorcio spetta la gratificazione, ecco com'è questo sorcio! Del resto, basta su questo tema, diletta mia; non è neanche di questo che volevo parlare, e poi, così, mi sono scaldato un po'. Malgrado tutto fa piacere, di tanto in tanto, rendere giustizia a se stessi»¹⁴.

L'autocoscienza di Makar Devushkin si rivela in una ancora più decisa polemica allorché egli si riconosce nel *Cappotto* gogoliano; egli lo intende come parola altrui su se stesso, e cerca di demolire polemicamente questa parola, come inadeguata a lui.

Ma osserviamo ora più attentamente la costruzione stessa di questa «parola circospetta».

Già nel primo brano da noi citato in cui Devushkin parla con circospezione a Varen'ka Dobroselova della sua nuova stanza, noi osserviamo delle originali interruzioni del discorso che ne determinano la costruzione sintattica e l'accento. Sembra quasi che nel discorso si introduca una replica d'altri, che di fatto, per la verità, manca, ma l'azione della quale produce una decisa ristrutturazione d'accento e di sintassi del discorso. Non v'è una replica di altri, ma sul discorso pesa la sua ombra, la sua traccia, e questa ombra, questa traccia, sono reali. Ma a volte la replica altrui, oltre a influire sulla struttura sintattica e sull'accento, lascia cadere nel discorso di Makar Devushkin una o due sue parole, a volte una intera proposizione: «Beh, dunque non andate a credere, figliola mia, che qui vi sia qualcosa d'altro o che in tutto questo ci sia, non so, un sottinteso; che ecco, per modo di dire, sto in una cucina! cioè, io, insomma, alloggio sì, in quella stanzetta, dietro la parete divisoria, ma questo non significa nulla»...¹⁵, e così via. La parola «cucina» irrompe nel discorso di Devushkin dall'eventuale discorso altrui, che egli previene. Questa parola è data con un accento altrui, che Devushkin un po' esagera polemicamente. Egli non accetta questo accento, anche se non può non riconoscerne la forza, e cerca di evitarlo con ogni sorta di riserve, parziali concessioni e attenuazioni, che deformano la costruzione del suo discorso.

È come se da questa parola altrui così introdotta si allontanassero dei circoli sulla superficie piana del discorso, increspandola. Oltre a questa parola evidentemente estranea con accento evidentemente estraneo, la maggior parte delle parole nel brano citato sono pronunciate da chi parla come se le attingesse contemporaneamente da due punti di vista: come egli stesso le intende e vuole che siano intese, e come può intenderle un altro. Qui l'accento altrui è soltanto indicato, ma già produce una riserva o un inciampo nel discorso.

L'introduzione nel discorso di Makar Devushkin di parole e soprattutto di accentuazioni tratte da una replica altrui è ancor più evidente e netta nell'ultimo brano da noi citato. La parola con una accentuazione altrui polemicamente esagerata, qui è addirittura chiusa tra virgolette: «'copia', dicono». Nelle tre righe precedenti la parola «copiare» è ripetuta tre volte. In ciascuno di questi tre casi è presente nella parola «copiare» l'eventuale accento altrui, ma è accompagnato dall'accento particolare di Devushkin; tuttavia, si rafforza sempre più, finché, alla fine, non prorompe e non assume la forma di vero e proprio discorso altrui. Qui, in tal modo, è come data una gradazione del graduale rafforzamento dell'accento altrui: «Lo so anch'io, che non faccio gran che, *copiando* carte... [segue una riserva, M. B.]. Beh; che c'è di male nel fatto che *copio* delle carte? È un peccato *copiare*, forse, o che? 'Lui, vedete un po', *copia!*» L'accento altrui si rafforza gradualmente, sinché, alla fine, non conquista pienamente la parola, ormai chiusa tra virgolette. Tuttavia in quest'ultima parola, chiaramente estranea, vi è anche l'intenzione dello stesso Devushkin, che, come abbiamo detto, esagera polemicamente questo accento altrui. A mano a mano che si rafforza l'accento altrui, si rafforza anche l'accento di Devushkin che lo contrasta.

Possiamo definire descrittivamente tutti questi fenomeni da noi esaminati così: nell'autocoscienza del personaggio penetra l'altrui coscienza di lui, nell'autoenunciazione del

personaggio è gettata l'altrui parola su di lui, l'altrui coscienza e l'altrui parola suscitano specifici fenomeni che determinano lo sviluppo tematico dell'autocoscienza, le sue rotture, scappatoie, proteste, da una parte, e il discorso del personaggio con le sue interferenze d'accento, rotture sintattiche, ripetizioni, riserve e prolissità, dall'altra parte.

Vogliamo dare ancora un'altra definizione e spiegazione figurata degli stessi fenomeni: immaginiamoci che le due repliche di un intensissimo dialogo, la parola e la controparola, invece di seguirsi a vicenda e di essere pronunciate da due diverse bocche, giacciono l'una sull'altra e si fondono in *una sola* enunciazione su *una sola* bocca. Queste repliche vanno in direzioni opposte, si scontrano tra loro; perciò il loro reciproco sovrapporsi e il loro fondersi in una sola enunciazione porta ad un'interferenza carica di una estrema tensione. Lo scontro di intere repliche – unitarie in sé e monoaccentate – si trasforma ora, nella nuova enunciazione, prodottasi come risultato della loro fusione, in una brusca interferenza di voci contraddittorie in ogni particolare, in ogni atomo di questa enunciazione. Lo scontro dialogico è penetrato nell'interno, nei più sottili elementi strutturali del discorso (e corrispondentemente negli elementi della coscienza).

Il brano da noi citato si potrebbe sviluppare, ad esempio, in questo rozzo dialogo di Makar Devushkin con «la persona estranea»:

LA PERSONA ESTRANEA – Bisogna saper conservare il denaro. Non bisogna esser di peso a nessuno. E tu sei di peso agli altri.

MAKAR DEVUŠKIN – Io non sono di peso a nessuno. Io ho il mio pezzo di pane.

LA PERSONA ESTRANEA – Ma quale pezzo di pane?! Oggi ce l'hai, e domani non ce lo hai. E poi è un pezzo di pane raffermo!

MAKAR DEVUŠKIN – È vero, ho un semplice pezzo di pane, a volte anche raffermo, ma ce l'ho, guadagnato con le fatiche, consumato legittimamente e pulitamente.

LA PERSONA ESTRANEA – Ma quali fatiche! Non fai altro che copiare. E non sei capace di fare altro.

MAKAR DEVUŠKIN – E che posso farci! So bene anch'io, che faccio poco, copiando; nondimeno io ne sono orgoglioso!

LA PERSONA ESTRANEA – C'è proprio da essere orgoglioso! Di copiare! C'è solo da vergognarsi!

MAKAR DEVUŠKIN – Ma che cosa c'è dunque di tanto strano, se copio... ecc. ecc.

È quasi dalla sovrapposizione e fusione in una sola voce delle repliche di questo dialogo che si è ottenuta appunto quella autoenunciazione di Devushkin che abbiamo citato.

Naturalmente questo dialogo immaginario è assai primitivo, come ancora primitiva è al punto di vista del contenuto è anche la coscienza di Devushkin. Infatti, in ultima analisi egli è un Akakij Akakievič, illuminato dall'autocoscienza, che ha trovato un linguaggio e che «elabora uno stile». Ma tuttavia la struttura formale dell'autocoscienza e dell'autoenunciazione è, in seguito a questa primitività e grossolanità, estremamente evidente e chiara. È per questo che noi ci siamo soffermati su di essa così particolareggiatamente. Tutte le reali autoenunciazioni dei personaggi più tardi di Dostoevskij possono essere anch'esse sviluppate in dialogo, perché tutte sono come nate da due repliche fuse insieme, ma l'interferenza delle voci in esse giunge così nel profondo, fino a tali sottilissimi elementi del pensiero e della parola, che svilupparle in un evidente e rozzo dialogo, come noi abbiamo fatto ora con l'autoenunciazione di Devushkin, è naturalmente del tutto impossibile.

I fenomeni da noi esaminati, prodotti dalla parola altrui, nella coscienza e nel linguaggio dell'eroe, in *Povera gente* sono dati nel relativo rivestimento stilistico del linguaggio dell'impiegatuccio petroburghese. Le particolarità strutturali da noi analizzate della «parola detta con circospezione», della parola nascosta mente polemica e internamente dialogica si riflettono qui nella maniera

rigorosa mente e artificiosamente sostenuta e socialmente tipica del discorso di Devushkin¹⁶. Perciò tutti questi fenomeni del linguaggio – riserve, ripetizioni, diminutivi, varie particelle e interiezioni – nella forma in cui sono qui dati sarebbero impossibili sulla bocca di altri eroi di Dostoevskij appartenenti ad un altro mondo sociale. Gli stessi fenomeni compaiono anche con un altro volto linguistico socialmente tipico e individualmente caratterologico. Ma la loro essenza rimane la stessa: l'incrociarsi e l'intersecarsi, in ogni elemento della coscienza e della parola, di due coscienze, di due punti di vista, di due giudizi, per così dire, una interferenza di voci endoatomica.

Nello stesso mezzo linguistico, socialmente tipico, ma con altra maniera individualmente caratterologica è costruito il discorso di Goljadkin. Nel *Sosia* la particolarità della coscienza e del linguaggio da noi esaminata raggiunge un'espressione estremamente netta ed evidente, come in nessun'altra opera di Dostoevskij. Le tendenze già poste in Makar Devushkin, sono qui sviluppate con eccezionale arditezza e conseguenza fino ai loro estremi limiti semantici sullo stesso materiale volutamente primitivo, semplice e rozzo dal punto di vista ideologico.

Mostriamo la struttura linguistico-semantica della parola di Goljadkin nella stilizzazione parodistica che lo stesso Dostoevskij le dà nella lettera al fratello scritta mentre egli lavorava al *Sosia*. Come in ogni stilizzazione parodistica, risaltano qui in modo evidente e grossolano le principali particolarità e tendenze della parola di Goljadkin.

«*Jakov Petrovič Goljadkin* mantiene pienamente il carattere del suo personaggio.

Tremendamente vigliacco, è difficilmente accessibile; non vuole in nessun modo andare avanti, con il pretesto che non è ancora pronto, che per ora non dipende da nessuno, che sta mica male, affatto, e che, in verità, se le cose stanno così, può anche lui, perché no, e perché poi no? Perché lui è uno come tutti gli altri, solo è fatto così, ma è uno come tutti gli altri. E che cos'è? Un vigliacco, un tremendo vigliacco. Prima della metà di novembre non consente a terminare la carriera. Ha avuto or ora una spiegazione con sua eccellenza, e non esclude (perché no) che è pronto a dare le dimissioni»¹⁷.

Come vedremo, nel racconto stesso la narrazione è condotta in questo stesso stile parodiato del personaggio. Ma al racconto torneremo in seguito.

L'influenza della parola altrui sul discorso di Goljadkin è evidentissima. Noi sentiamo subito che questo discorso, così come il discorso di Devushkin, non mira a sé e al proprio oggetto. Tuttavia il rapporto reciproco tra Goljadkin e la parola altrui e la coscienza altrui è alquanto diverso che in Devushkin. Di qui deriva che anche i fenomeni prodotti nello stile di Goljadkin dalla parola altrui sono di tipo diverso.

Il discorso di Goljadkin si sforza anzitutto di simulare la propria piena indipendenza dalla parola altrui: «Non dipende da nessuno, sta mica male». Questa simulazione di indipendenza e di indifferenza lo portano a continue ripetizioni, riserve, prolissità, ma qui esse sono rivolte non all'esterno, non ad altri, ma a se stesso: egli vuoi convincere, confortare e tranquillizzare se stesso e recita rispetto a se stesso la parte di un'altra persona. I dialoghi tranquillizzatori di Goljadkin con se stesso sono un fenomeno assai diffuso in questo racconto. Accanto alla simulazione di indifferenza corre, tuttavia, un'altra linea di rapporti con la parola altrui: il desiderio di nascondersi ad essa, di evitare di attirare l'attenzione, di confondersi nella folla, di rimanere inosservato: «Perché lui è uno come tutti gli altri, solo, è fatto così, ma è uno come tutti gli altri». Ma di questo egli non vuol più convincere se stesso, bensì un altro. Infine, la terza linea di rapporti verso la parola altrui è la concessione, la sottomissione ad essa, l'umile assimilazione di essa a sé, come se proprio lui la pensasse così e sinceramente concordasse con essa: «che egli, non lo esclude, è pronto, che se le cose stanno così, può anche lui, perché no, e perché poi no».

Tali sono le tre linee generali di orientamento di Goljadkin, complicate ancora da altre linee secondarie, anche se piuttosto importanti. Ma ciascuna di queste tre linee genera già di per sé fenomeni assai complessi nella coscienza e nella parola di Goljadkin.

Soffermiamoci anzitutto sulla simulazione di indipendenza e di tranquillità.

Come abbiamo già detto le pagine del *Sosia* sono piene di dialoghi del personaggio con se stesso. Si può dire che tutta la vita interna di Goljadkin, si sviluppa dialogicamente. Citiamo qui due esempi di questo dialogo:

«Sarà ben fatto però tutto questo? – continuò il nostro eroe scendendo di carrozza all'ingresso d'una casa di cinque piani della Litejnaja, accanto alla quale aveva ordinato al cocchiere di fermarsi – sarà ben fatto tutto questo? Sarà corretto? Sarà a proposito? Del resto che c'è mai? – continuava salendo su per la scala, mentre tirava il fiato e reprimeva i battiti del cuore, che in lui aveva l'abitudine di batter forte su tutte le scale altrui – che c'è? infatti io vengo per cose mie, e di biasimevole qui non c'è nulla... Nascondersi sarebbe stupido. In tal modo, ecco, io farò finta di non voler nulla, ma che così, di passata... Egli stesso vedrà quel che c'è da fare»¹⁸.

Il secondo esempio di dialogo interiore è molto più complesso e aspro. Goljadkin tiene questo dialogo già dopo che è apparso il sosia, cioè già dopo che la seconda voce si è oggettivata per lui nel suo proprio orizzonte.

«Così si esprimeva l'entusiasmo del signor Goljadkin, e intanto qualcosa continuava ancora a fargli il solletico in capo, un'angoscia che non era angoscia, e tratto tratto il cuore tanto gli si struggeva che il signor Goljadkin non sapeva in che modo consolarsi. 'Del resto aspettiamo un giorno, e poi ci rallegreremo. Ma, d'altro lato, che è mai questo? Be', ragioniamo, vediamo un po'. Via, lasciami ragionare, giovane amico mio, via, lasciami ragionare. Be', un uomo come te, in primo luogo, assolutamente come te. Be', che c'è poi qui di speciale? Se esiste un tal uomo, ho io da piangere? A me che importa? Io me ne sto da parte: me ne infischio, e basta! Tira dritto, e basta! Faccia pur servizio! Be', è un prodigio e una stranezza, dicono là, come i fratelli siamesi... Via, che c'entrano loro, i siamesi? Son gemelli, poniamo, ma anche i grandi uomini a volte avevan l'aria di gente bizzarra. Perfino dalla storia è noto che il famoso Suvorov imitava il canto del gallo... Be', tutto questo lui lo faceva per politica; anche i grandi condottieri ... ma del resto perché i condottieri? Ecco, io me ne sto da me, e basta, e non voglio conoscere alcuno, e nella mia innocenza disprezzo il nemico. Non sono un intrigante, e ne vado orgoglioso. Sono onesto, retto, pulito, garbato, non serbo rancore...!»¹⁹.

Sorge innanzitutto la questione della funzione che il dialogo con se stesso ha nella vita spirituale di Goljadkin. A questa domanda si può rispondere in breve così:

il dialogo permette di sostituire con la propria voce la voce di un'altra persona.

Questa funzione sostitutiva della seconda voce di Goljadkin si sente in tutto. Senza capire questo, non si possono capire i suoi dialoghi interiori. Goljadkin si rivolge a se stesso come ad un altro – «mio giovane amico» – elogia se stesso come potrebbe elogiare solo un altro, si blandisce con delicata familiarità: «colombello mio, Jakov Petrovič, tu sei un tale Goljadka, questo è il tuo cognome!», si tranquillizza e si tiene su il morale con il tono autorevole di un uomo più anziano e si curo di sé. Ma questa seconda voce di Goljadkin, sicura, tranquillamente autocompiaciuta, non si può affatto fondere con la sua prima voce, incerta e timorosa; il dialogo non può assolutamente trasformarsi in un intero e sicuro monologo del solo Goljadkin. Per di più, questa seconda voce è così lungi dal fondersi con la prima e si sente così minacciosamente autonoma che in essa, proprio accanto, in luogo dei toni tranquillizzanti e incoraggianti cominciano a sentirsi i toni irritanti, derisori, proditori. Con un tatto e un'arte eccezionali Dostoevskij fa sì che la seconda voce di Goljadkin quasi insensibilmente e inavvertitamente per il lettore passi dal suo dialogo interiore alla narrazione stessa: essa comincia a suonare ormai come la voce estranea del narratore. Ma della narrazione parleremo un po' più tardi.

La seconda voce di Goljadkin deve sostituire per lui l'insufficiente riconoscimento di lui da parte di un'altra persona. Goljadkin vorrebbe fare a meno di questo riconoscimento, farne a meno, per così dire, con se stesso. Ma questo «con se stesso» inevitabilmente prende la forma di «io e te, caro Goljadkin», cioè prende la forma dialogica. In effetti Goljadkin vive soltanto nell'altro, vive del suo riflettersi nell'altro: «sarà di buon gusto», «ma lo sarà davvero?» e questa domanda si risolve sempre

dal possibile, supposto punto di vista dell'altro: Goljadkin *fa vedere* «che egli non vuol nulla di particolare, che egli è lì così di passaggio», e l'altro vedrà «che così deve essere». Nella reazione dell'altro, nella parola dell'altro, nella risposta dell'altro è tutto il problema. La sicurezza della sua seconda voce non può mai possedere Goljadkin fino in fondo e sostituire realmente in lui l'altro. Nella parola dell'altro sta per lui la cosa principale.

«Il signor Goljadkin, benché avesse detto tutto ciò [circa la sua indipendenza, M. B.] in modo chiaro e spiccato come più non si poteva, con sicurezza, pesando le parole e contando su un certissimo effetto, nondimeno guardava ora con inquietudine, con grande inquietudine, con estrema inquietudine Krest'jan Ivanovič. Adesso si era fatto tutt'occhi e timidamente, con fastidiosa, ansiosa impazienza, aspetta va la risposta di Krest'jan Ivanovič»²⁰.

Nel secondo brano del dialogo interiore da noi citato le funzioni sostitutive della seconda voce sono perfettamente evidenti. Ma a parte questo fa qui la sua apparizione anche una terza voce, puramente estranea, che interrompe la seconda voce, la quale si limita a sostituire l'altro. Perciò sono qui presenti fenomeni assolutamente analoghi a quelli da noi analizzati nel discorso di Devushkin: voci estranee, semiestrane e corrispondenti variazioni d'accento:

«Be', è un prodigio e una stranezza, dicono là, come i fratelli siamesi... Via che c'entrano loro, i siamesi? Son gemelli, poniamo, ma anche i grandi uomini a volte avevan l'aria di gente bizzarra. Perfino dalla storia è noto che il famoso Suvorov imitava il canto del gallo... Be', tutto questo lui lo faceva per politica; anche i grandi condottieri... ma del resto perché i condottieri?»²¹. Dappertutto in questo passo, particolarmente là dove son stati messi i puntini, è come se si insinuassero le previste repliche altrui. Anche questo passo potrebbe essere sviluppato in forma di dialogo. Ma qui il dialogo è più complicato. Mentre nel discorso di Devushkin con la «persona estranea» polemizzava una sola integra voce, qui vi sono due voci: una sicura di sé, troppo sicura di sé, l'altra troppo timorosa, sempre disposta a battere in ritirata, sempre pronta a capitolare²².

La seconda voce di Goljadkin, che sostituisce l'altra, la sua prima voce, che cerca di nascondersi alla parola altrui («io sono come tutti gli altri», «non voglio nulla di particolare»), e che poi anche si arrenda a questa parola estranea («e che, se è così, io sono pronto»), e, infine, la voce altrui che eternamente risuona in lui si trovano in così complessi rapporti reciproci che offrono un materiale sufficiente per tutto l'intreccio e permettono di costruire tutto il racconto solo su di esse. Il reale avvenimento, cioè l'infelice richiesta di matrimonio a Klara Olsuf'evna e tutte le circostanze precedenti non vengono propriamente raffigurate nel romanzo: esse servono soltanto come spinta per mettere in movimento le voci interi ori, esse non fanno altro che attualizzare e inasprire quel conflitto interiore che è il vero oggetto di raffigurazione del romanzo. Tutti i personaggi, fatta eccezione di Goljadkin e del suo sosia, non prendono nessuna parte reale all'intreccio, che si svolge completamente nei limiti dell'autocoscienza di Goljadkin; essi offrono soltanto un materiale grezzo, aggiungono, per così dire, il combustibile necessario per l'intenso lavoro di questa autocoscienza. L'intreccio esteriore, intenzionalmente oscuro (tutti gli avvenimenti principali si sono svolti prima dell'inizio del racconto) serve anch'esso come intelaiatura appena percepibile al tatto per l'intreccio interiore di Goljadkin. Il romanzo invece narra come Goljadkin voleva fare a meno della coscienza altrui, del riconoscimento altrui, voleva evitare l'altro e affermare se stesso, e che cosa derivò da tutto questo. Dostoevskij pensò *Il sosia* come una «confessione»²³ (non in senso personale, naturalmente), cioè come raffigurazione di un avvenimento tale che si svolge nei limiti dell'autocoscienza. *Il sosia* è la *prima confessione drammatizzata* nell'opera di Dostoevskij.

Alla base dell'intreccio sta, perciò, il tentativo di Goljadkin, vista l'assoluta mancanza di apprezzamento per la sua personalità da parte degli altri, di sostituire l'altro con se stesso. Goljadkin recita la parte dell'uomo indipendente; la coscienza di Goljadkin simula sicurezza e autosufficienza. Il nuovo aspro scontro con l'altro, durante la serata del fidanzamento, quando Goljadkin viene pubblicamente scacciato, acutizza lo sdoppiamento. La seconda voce di Goljadkin si tende al massimo nella più disperata simulazione di autosufficienza, per salvare la faccia di Goljadkin.

Fondersi con Goljadkin la sua seconda voce non può, al contrario, sempre più risuonano in essa i toni proditori della derisione. Essa provoca e stuzzica Goljadkin; getta la maschera. Compare il sosia. Il conflitto interiore si drammatizza. Comincia l'intreccio di Goljadkin con il sosia.

Il sosia parla con le parole dello stesso Goljadkin, egli non porta affatto paro le e toni nuovi. Da principio egli si aggiunge al Goljadkin che si nasconde e al Goljadkin che si arrende. Quando Goljadkin porta a casa sua il sosia, quest'ultimo appare e si comporta come la prima, malsicura voce del dialogo interno di Goljadkin («sarà di buon gusto, ma lo sarà davvero» e così via):

«Il visitatore [il sosia, M. B.] era, si vedeva, in estremo imbarazzo, era molto intimidito e seguiva con aria umile tutti i movimenti del padron di casa, ne coglieva a volo gli sguardi e da essi pareva si sforzasse d'indovinarne i pensieri. Un'espressione avvilita, depressa e spaurita era in tutti i suoi gesti, talché egli in quel momento, se mi si permetterà il paragone, somigliava abbastanza a un uomo che, non avendo un abito suo, ne ha indossato uno altrui: le maniche gli salgo no in alto, la vita gli arriva quasi alla nuca, ed egli ora si aggiusta in dosso tutti i momenti il panciottino troppo corto, ora dimena il fianco e si tira in disparte, ora cerca il destro di nascondersi in qualche posto, ora lancia sguardi negli occhi a tutti e sta ad ascoltare se la gente non dica qualcosa del suo stato, non rida di lui, non si vergogni di lui – e quest'uomo si fa rosso, quest'uomo si smarrisce, e il suo amor proprio ci soffre...»²⁴.

Questa è la caratterizzazione del Goljadkin che si nasconde e batte in ritirata. E il sosia parla anche con i toni e con lo stile della prima voce di Goljadkin. L'aspetto invece della seconda voce, sicura di sé e carezzevolmente incoraggiante, la svolge rispetto al sosia lo stesso Goljadkin, che stavolta sembra quasi fonder si completamente con questa voce:

«Io e tu, Jakov Petrovič, vivremo come pane e cacio, come fratelli carnali; noi, amicone, agiremo d'astuzia, agiremo d'astuzia in comune; a nostra volta, intrigheremo in odio a loro... in odio a loro intrigheremo. Ma tu non fidarti di nessuno di quelli. Io, già, ti conosco, Jakov Petrovič, e il tuo carattere lo capisco: tu, già, in men di nulla racconterai tutto, anima veritiera che sei! Tu, fratello, guardati da loro!»²⁵.

Ma poi le parti si scambiano: il sosia traditore fa proprio il tono della seconda voce di Goljadkin, imitando parodisticamente la sua carezzevole familiarità. Già al successivo incontro nella cartoleria, il sosia assume questo tono e lo mantiene fino alla fine del racconto, sottolineando egli stesso a volte l'identità delle espressioni del suo discorso con le parole di Goljadkin (che questi ha pronunciato durante il loro primo colloquio). Durante uno dei loro incontri nella cartoleria il sosia battendo familiarmente la mano sulla spalla di Goljadkin, con il sorriso più velenoso e carico di significati: «Tu folleggi, fratellino, Jakov Petrovič, folleggi! Noi due agiremo d'astuzia, Jakov Petrovič, d'astuzia!»²⁶. O poco più oltre, prima della loro completa spiegazione nel caffè: «è così e così, animuccia, se il signor Goljadkin minore scivolando giù dalla carrozzella e battendo spudoratamente sulla spalla al nostro eroe, – amicone che sei! per te, Jakov Petrovič, io son disposto a passare pel vicolo (come giustamente una volta, Jakov Petrovič, vi compiaceste di osservare). È un fatto che il briccone, davvero, fa di una persona quello che vuole!»²⁷.

Questo trasferimento di parole da una bocca all'altra, dove esse, restando le stesse per il contenuto, mutano il tono e il loro senso ultimo, è un procedimento fondamentale di Dostoevskij. Egli fa in modo che i personaggi riconoscano se stessi, la loro idea, la loro propria parola, la loro posizione, il loro gesto nell'altro uomo, in cui tutti questi fenomeni mutano il loro senso complessivo, suonano altrimenti, come parodia o come irrisione²⁸. Quasi ognuno dei personaggi principali di Dostoevskij, come abbiamo già detto a suo tempo, ha un suo sosia parziale in un altro uomo o addirittura in alcuni altri uomini (Stavrogin e Ivan Karamazov). Nella sua ultima opera, poi, Dostoevskij tornò di nuovo al procedimento della piena incarnazione della seconda voce, per la verità, su una base più profonda e sottile. Nel suo disegno esteriormente formale il dialogo di Ivan Karamazov con il diavolo è analogo a quei dialoghi interiori che Goljadkin ha con se stesso e con il suo sosia; con tutta la diversità di situazione e di contenuto ideologico si risolve qui in

sostanza un solo e medesimo compito artistico.

Così si sviluppa l'intrigo di Goljadkin con il suo sosia, si sviluppa come una crisi drammatizzata della sua autocoscienza, come confessione drammatizzata. L'azione non va oltre i limiti dell'autocoscienza, poiché i personaggi sono soltanto elementi particolarizzati di questa autocoscienza. Agiscono tre voci, nelle quali si sono separate la voce e la coscienza di Goljadkin: il suo «io per sé», che non può fare a meno dell'altro e del suo riconoscimento, il suo fittizio «io per l'altro» (il riflettersi nell'altro), cioè la seconda voce che sostituisce la voce di Goljadkin, e, infine, la voce altrui che non lo apprezza, che, tuttavia, non è presentata nella realtà fuori di Goljadkin, giacché nell'opera non vi sono altri eroi a lui pari²⁹. Ne risulta un originale «mistero» o, meglio, *moralité*, in cui agiscono non uomini nella loro interezza, ma le forze spirituali che lottano in essi, ma una *moralité* priva di qualsiasi formalismo e astratto allegorismo.

Ma chi è che tiene il filo del racconto nel *Sosia*? Qual è l'impostazione del narratore e quale la sua voce?

Anche nella narrazione noi non troviamo nessun elemento che esca oltre i limiti dell'autocoscienza di Goljadkin, nessuna parola e nessun tono, che non siano già compresi nel suo dialogo interno con se stesso, o nel suo dialogo con il sosia. Il narratore riprende le parole e i pensieri di Goljadkin, le parole della sua *seconda voce*, rafforza i toni irritanti e derisori già racchiusi in esse e in questi toni raffigura ogni atto, ogni gesto, ogni movimento di Goljadkin. Abbiamo già detto che la seconda voce di Goljadkin, attraverso passaggi inavvertibili, si fonde con la voce del narratore; ne risulta l'impressione che *il racconto è rivolto dialogicamente allo stesso Goljadkin*, risuona sulla sua stessa bocca come la voce dell'altro che lo stuzzica, come la voce del suo sosia, anche se formalmente la narrazione è rivolta al lettore.

Ecco come il narratore descrive il comportamento di Goljadkin nel momento più cruciale delle sue avventure, quando egli cerca di intrufolarsi senza essere invitato al ballo di Olsufij Ivanovič:

«Torniamo piuttosto al signor Goljadkin, l'unico, il vero eroe del nostro oltremodo veridico racconto.

«Il fatto è ch'egli si trova adesso in una situazione, per non dir più, stranissima. Lui, signori, è pure qui, non al ballo, cioè, ma quasi al ballo, lui, signori, è qui e là; lui, pure stando a sé, è in questo momento su una via non del tutto diritta; sta a desso in piedi – è strano anche il dirlo – sta adesso in piedi nell'andito, sulla scala di servizio dell'appartamento di Olsufij Ivanovič. Ma non fa nulla che si a lì in piedi; lui sta benino. Lui, signori, sta in un cantuccio, rannicchiato in un posticino che, pur non essendo molto caldo, è in cambio piuttosto buio, protetto in parte da un enorme armadio e da un vecchio paravento, in mezzo a ogni sorta di ciarpe, di vecchiumi e di suppellettili, per il momento tenendosi nascosto e intanto osservando solamente il corso della vicenda generale da spettatore estraneo. Lui, signori, ora osserva soltanto; anche lui infatti potrebbe entrare... e perché non entrare? Gli basterebbe solo fare un passo, ed entrerebbe, ed entrerebbe assai destramente»³⁰.

Nella costruzione di questa narrazione noi osserviamo l'urto di due voci, la stessa fusione di due repliche che noi abbiamo già osservato nelle enunciazioni di Makar Devushkin. Solo che qui le parti si sono mutate: qui sembra che la replica della persona estranea abbia inghiottito la replica dell'eroe. La narrazione si colora con le parole dello stesso Goljadkin: «Non si trova male», «è padrone di sé» eccetera eccetera. Ma queste parole vengono pronunciate dal narratore con un tono di scherno, di scherno e in parte di rimprovero, rivolto allo stesso Goljadkin, e costruito in tale forma da colpirlo nel vivo e provocarlo. La narrazione derisoria passa inavvertitamente nel discorso dello stesso Goljadkin. La domanda: «perché poi non uscire?» appartiene allo stesso Goljadkin, ma è data con l'intonazione irritante-stuzzicante del narratore. Ma anche questa intonazione, in sostanza, non è estranea alla coscienza dello stesso Goljadkin. Tutto ciò può risuonare nella sua stessa testa, come sua seconda voce. In sostanza l'autore potrebbe mettere le virgolette in qualsiasi punto, senza mutare il tono, né la voce, né la costruzione della frase.

E lo fa un po' più oltre.

«Ecco, signori, ch'egli sta ora spiando il momento buono, e lo spia da due ore e mezzo giuste. E perché poi non spiarlo? Lo stesso Villèle lo spiava. 'Ma che ci ha a fare Villèle? – pensava il signor Goljadkin – che c'entra Villèle?' Ma ecco, come potrei ora... schizzar via e inoltrarmi?... Eh, tu, comparsa che sei!...»³¹.

Ma perché non mettere le virgolette due frasi prima, davanti alle parole «e perché non»? o ancora prima, sostituendo le parole «egli, signori» con «tu sei un tale Goljadkin» o con qualsiasi altra frase che Goljadkin rivolge a se stesso? Ma, naturalmente, le virgolette non sono state messe a caso. Esse sono state messe in modo da rendere il passaggio particolarmente sottile e innavvertibile. Il nome di Villèle compare nell'ultima frase del narratore e nella prima frase dell'eroe. Sembra che le parole di Goljadkin continuino immediatamente il racconto e rispondano ad esso in un dialogo interiore: «anche lo stesso Villèle aspettava» – «ma che c'entra qui Villèle!» Queste sono in realtà repliche del dialogo interiore di Goljadkin con se stesso che si sono scisse: una replica è passata nel racconto, l'altra è rimasta a Goljadkin.

È avvenuto un fenomeno opposto a quello che abbiamo osservato prima: la fusione intermittente di due repliche. Ma il risultato è lo stesso: una costruzione a du e voci intermittenti con tutti i fenomeni concomitanti. Anche il terreno d'azione è lo stesso: la sola autocoscienza. Solo che in questa coscienza il potere l'ha preso la parola altrui insediata in essa.

Citiamo un altro esempio in cui vi sono gli stessi incerti confini tra la narrazione e la parola del personaggio. Goljadkin si decide e si lancia infine nella sala, dove si svolge il ballo e si inchina dinanzi a Klara Olsuf'evna:

«Senz'alcun dubbio, senza batter ciglio, col massimo piacere sarebbe sprofondato in quel momento sotterra; ma cosa fatta, indietro non la fai tornare... in nessun modo la farai tornare indietro. Che c'era da fare? 'Se non ti riesce, insisti; se ti riesce, resisti. Il signor Goljadkin, già, s'intende, non era un intrigante e nel lustrare il pavimento con gli stivali non era maestro'... Ormai era andata così. Inoltre, anche i gesuiti ci si erano, non so come, messi di mezzo... Il signor Goljadkin però aveva il capo a ben altro!»³².

Questo passo è interessante perché qui dal punto di vista propriamente grammaticale non vi sono parole di Goljadkin, e perciò non vi è motivo di separarle dalle altre con virgolette. La parte della narrazione, messa qui tra virgolette, è separata, evidentemente, per un errore del redattore. Dostoevskij separò, con tutta probabilità, solo il proverbio: «se non riesce tieniti, se riesce attaccati». Ma la frase seguente, è data alla terza persona, anche se, s'intende, appartiene allo stesso Goljadkin. Inoltre, al discorso interiore di Goljadkin appartengono anche le pause contrassegnate dai puntini. Le proposizioni prima e dopo questi puntini per i loro accenti si riferiscono l'una all'altra come repliche di un dialogo interiore. Le due frasi vicine con il riferimento ai gesuiti sono perfettamente analoghe alle frasi citate sopra su Villèle, separate l'una dall'altra dalle virgolette.

Infine, ancora un brano, in cui, forse, è stato commesso l'errore opposto e non sono state messe le virgolette là dove grammaticalmente avrebbero dovuto esserci. Lo scacciato Goljadkin corre verso casa nella tempesta e incontra un passante, che poi risulta essere il suo sosia:

«Non già che temesse d'incontrare un malvagio, ma così, forse... 'e poi chi lo conosce, questo ritardatario? – balenò in testa al signor Goljadkin – forse anche lui è una cosa sola col resto, forse appunto lui è qui la cosa più importante, e non viene per nulla, ma viene con uno scopo, mi attraversa la strada e mi urta'»³³.

Qui i puntini servono a separare la narrazione dal discorso diretto interiore di Goljadkin costruito in prima persona («*la mia strada*», «*mi vuole offendere*»). Ma essi si fondono qui così strettamente che in realtà non si ha voglia di mettere le virgolette. E infatti la frase va anche letta con una sola voce, anche se internamente è dialogizzata. Qui vien dato in modo straordinariamente felice il passaggio dalla narrazione al discorso dell'eroe: noi sentiamo quasi l'onda di un'unica corrente discorsiva che senza sbarramenti e senza dislivelli di sorta ci trasporta dalla narrazione nell'animo dell'eroe e da qui di nuovo nella narrazione; sentiamo di muoverci in realtà nell'ambito di

una sola coscienza.

Si potrebbero citare moltissimi altri esempi comprovanti che la narrazione è la di retta continuazione e sviluppo della seconda voce di Goljadkin e che essa è rivolta dialogicamente all'eroe, ma già gli esempi da noi portati sono sufficienti. Tutta l'opera è costruita come un vero e proprio dialogo interiore di tre voci entro i limiti di una sola coscienza che si è scissa. Ogni suo momento essenziale si trova nel punto di intersezione di queste tre voci e della loro brusca e tormentosa interferenza. Usando una nostra immagine, potremmo dire che questa non è ancora polifonia, ma non è già più omofonia. Una stessa parola, idea, fenomeno passa per le tre voci ed in ciascuna acquista un suono diverso. Il medesimo insieme di parole, di toni, di impostazioni interiori passa attraverso il discorso esteriore di Goljadkin, attraverso il discorso del narratore e attraverso il discorso del sosia, e queste tre voci sono rivolte l'una verso l'altra, parlano non l'una dell'altra, ma l'una con l'altra. Le tre voci cantano la stessa cosa, ma non all'unisono, e ciascuna svolge la sua parte.

Ma per ora queste voci non sono ancora divenute voci pienamente autonome e reali, tre coscienze fornite di piena legalità. Ciò accadrà soltanto nei romanzi di Dostoevskij. La parola monologica che basta solo a se stessa e al proprio oggetto non c'è nel *Sosia*. Ogni parola è scissa dialogicamente, in ogni parola v'è interferenza di voci, ma non v'è ancora un vero dialogo di coscienze separate, a sé stanti, quale apparirà poi nei romanzi. Qui vi è già l'embrione del contrappunto: esso si nota nella struttura stessa della parola. Le analisi che noi abbiamo dato sono già una sorta di analisi contrappuntistiche (parlando in modo figurato, naturalmente). Ma questi nuovi nessi non sono ancora andati oltre i limiti di un materiale monologico.

In bocca a Goljadkin risuona incessantemente la voce provocante e derisoria del narratore e la voce del sosia. Il narratore gli grida nell'orecchio le sue stesse parole e i suoi stessi pensieri, ma in un altro tono, irrimediabilmente estraneo, di condanna senza appello e di scherno. Questa seconda voce è presente in ogni personaggio di Dostoevskij, ma nel suo ultimo romanzo, come abbiamo detto, assume nuovamente la forma di esistenza autonoma. Il diavolo grida nell'orecchio a I van Karamazov le sue stesse parole, commentando con aria di scherno la sua decisione di riconoscersi colpevole dinanzi al tribunale e ripetendo con un diverso tono i suoi reconditi pensieri. Noi lasciamo da parte il dialogo vero e proprio tra Ivan e il diavolo, poiché dei principi del vero e proprio dialogo ci occuperemo in seguito. Ma riporteremo l'agitato racconto di Ivan ad Alëša che segue immediatamente questo dialogo. La sua struttura è analoga alla struttura da noi analizzata del *Sosia*. Qui vi è lo stesso criterio di combinazione delle voci, sebbene, per la verità, tutto qui sia più profondo e complesso. In questo racconto Ivan espone i propri pensieri e le proprie decisioni direttamente a due voci, li esprime in due differenti tonalità. Nel brano che riportiamo parzialmente omettiamo le repliche di Alëša, poiché la sua voce reale non rientra ancora nel nostro schema. A noi per ora interessa soltanto l'endoatomico contrappunto delle voci, la loro combinazione nei limiti di una sola coscienza internamente scissa (cioè, microdialogo).

«— M'ha sbeffeggiato! E, sai, con abilità, con grande abilità: — 'La coscienza! Che cos'è la coscienza? Sono io che me la creo. Perché dunque sto a torturarmi? Per abitudine. Per un'abitudine che tutta l'umanità ha ormai contratta da settemil'anni. Disabituiamoci, dunque, e saremo Iddii'. È stato lui che m'ha detto così, è stato lui che m'ha detto così!...

«— Sì, ma lui è cattivo. Lui si rideva di me. Era arrogante, Alëša, — con un fremito d' amor proprio oltraggiato esclamò Ivan. — Mi calunniava, però; in molte cose, mi calunniava. In faccia a me, mentiva su me stesso: 'Oh, tu vai a compiere un memorando atto di virtù: vuoi dichiarare che hai ucciso tuo padre, che il lacchè dietro tua istigazione ha ucciso tuo padre'...

«— È stato lui che l'ha detto, è stato lui: e queste sono cose che lui sa. 'Tu vai a compiere un atto memorando di virtù, e intanto, nella virtù, non ci credi: ecco che cosa t'inasprisce e ti tormenta, ecco perché sei tanto pieno di rancore'. Così m'ha detto di me stesso: e sa, lui, quel che dice...

«— No, è esperto, lui, a tormentare, è crudele... — continuava Ivan senza dargli ascolto. — Io ho

sempre avuto il presentimento dello scopo per cui veniva a trovarmi!

'Concediamo pure', m'ha detto, 'che tu andassi là per orgoglio: ma c'era pur sempre, vedi, anche la speranza che avessero smascherato Smerdjakov, e lo mandassero in galera. Mitja sarebbe stato assolto, e tu condannato solo *moralmente*', figurati, a questo punto lui scoppiò a ridere!, 'mentre gli altri ti avrebbero addirittura fatto il panegirico. Ma ecco che Smerdjakov è morto, s'è impiccato; e ora, chi ci sarà più, là al processo, che crederà a te solo? Eppure tu andrai, oh se andrai: andrai a onta di tutto: hai deciso, ormai, di andare! Ma qual è il motivo per cui andrai, stando così le cose?' Roba d'andare in bestia, Alëša: io non posso tollerare domande simili. Chi osa rivolgere a me domande simili?»³⁴.

Tutte le scappatoie del pensiero di Ivan, tutti i suoi sguardi circospetti rivolti alla parola altrui e alla coscienza altrui, tutti i suoi tentativi di sfuggir e a questa parola altrui, di sostituirla nel suo animo con una propria autoaffermazione, tutte le riserve della sua coscienza, che creano una frattura in ogni suo pensiero, in ogni parola e sofferenza, si concentrano, si condensano qui nelle repliche conclusive del diavolo. Tra le parole di Ivan e le repliche del diavolo, la differenza non è nel contenuto, ma solo nel tono, solo nell'accento. Ma questa variazione di accento muta tutto il loro senso ultimo. Il diavolo sembra trasportare nella proposizione principale ciò che per Ivan era soltanto nella subordinata e veniva pronunciata a mezza voce e senza un'accentuazione autonoma, mentre il contenuto della proposizione principale rende priva d'accento la proposizione subordinata. La riserva di Ivan al motivo principale della decisione si trasforma per il diavolo nel motivo principale, e il motivo principale diviene soltanto riserva. Si ha come risultato una combinazione di voci profondamente tesa ed estremamente ricca di avvenimenti, ma che al tempo stesso non si fonda su nessuna contrapposizione contenutistico-narrativa. Ma, naturalmente, questa completa dialogizzazione dell'autocoscienza di Ivan, come sempre in Dostoevskij, è preparata a poco a poco, la parola altrui penetra gradatamente e furtivamente nella coscienza e nel discorso del personaggio: ora in forma di pausa, là dove non c'è posto per essa in un discorso monologicamente sicuro di sé; ora sotto forma di accento altrui, che interrompe la frase, ora sotto forma di un suo proprio tono anormalmente elevato, esagerato o isterico, eccetera. Dalle prime parole e da tutta l'impostazione interiore di Ivan nella cella di Zosima, attraverso il colloquio di lui con Alëša, col padre e particolarmente con Smerdjakov prima della partenza per Cermashnja e, infine, attraverso i tre incontri con Smerdjakov, dopo l'assassinio, si dilunga questo processo di graduale dissolvimento dialogico della coscienza di Ivan, processo più profondo e ideologicamente complesso che non in Goljadkin, ma per la sua struttura assolutamente analogo.

Il sussurramento nell'orecchio del personaggio delle sue stesse parole ad opera di una voce altrui che ne muta l'accento e la risultante combinazione, irreperibilmente originale, di parole e di voci variamente direzionali in una sola parola, in un solo discorso, l'intersezione di due coscienze in una sola coscienza – in questa o quella forma, in questa o quella misura, in questa o quella direzione ideologica – è presente in ogni opera di Dostoevskij. Questa combinazione contrappuntistica di voci variamente direzionali nei confini di una sola coscienza serve a lui come fondamento, come terreno, sul quale egli introduce anche le altre voci reali. Ma su ciò torneremo più tardi.

Qui invece vogliamo citare un brano di Dostoevskij in cui egli con mirabile forza artistica dà un'immagine musicale alla interrelazione tra le voci da noi esaminata. La pagina dell'*Adolescente* che noi riportiamo è tanto più interessante perché Dostoevskij, ad eccezione di questo passo, non parla quasi mai della musica nelle sue opere.

Trishatov parla all'adolescente del suo amore per la musica e sviluppa dinanzi a lui il progetto di un'opera:

«...Sentite, amate la musica? Io l'amo terribilmente. Vi suonerò qualcosa, quando verrò da voi. Suono molto bene il piano e l'ho studiato molto tempo. L'ho studiato con serietà. Se dovessi comporre un'opera lirica, prenderei il soggetto dal *Faust*. È un argomento che amo moltissimo. Penso spesso alla scena nella cattedrale, la vedo nella mia immaginazione: la cattedrale gotica,

l'interno, il coro, gli inni, entra Gretchen e, sapete, i cori medievali, affinché si senta che siamo nel secolo decimoquinto. Gretchen è triste, in principio c'è un recitativo, piano, ma terribile, tormentoso, e i cori tuonano tetri, severi, indifferenti:

Dies irae, dies illa!

«Poi, a un tratto, sono la voce del diavolo, il canto del diavolo. È invisibile, non si sente che il suo canto; s'accompagna agl'inni, quasi si fonde con essi, eppure è qualcosa di completamente diverso, si potrà farlo sentire in qualche modo.

È un canto lungo, senza tregua; ci vuol la voce di un tenore, assolutamente di un tenore. Comincia piano con tenerezza: 'Ricordi, Gretchen, quando, bambina in nocente, tu venivi con tua madre in questa cattedrale e balbettavi le preghiere del vecchio libro?' Poi il canto si fa sempre più forte e più appassionato, più precipitoso; le note salgono sempre: si sentono in esse le lagrime, una nostalgia infinita, senza uscita, e infine la disperazione. 'Non c'è perdono, Gretchen, non c'è perdono per te!' Gretchen vuole pregare, ma dal suo petto si sprigionano soltanto delle grida – sapete, quando si sente in petto lo spasimo delle lagrime – e il canto di Satana non cessa, penetra sempre più profondamente nel cuore, come la punta di un coltello; sale, e a un tratto si tronca con un grido: 'Tutto è finito: sei maledetta!' Gretchen cade in ginocchio, torce le mani, ed ecco qui la sua preghiera, qualcosa di molto breve, un semirecitativo, ma ingenuo, senza artifici, qualcosa di medievale al massimo grado, quattro versi, soltanto quattro versi – Stradella ha alcune di queste note – e all'ultima nota il deliquio! Confusione. La alzano, la portano via, e a un tratto un coro simile al tuono! Dev'essere come un colpo di voci, un coro ispirato, trionfante, schiacciante, o qualcosa del genere del nostro *Dori-no-si-ma cin-mi*, in modo che tutto sia scosso nelle fondamenta per culminare in un grido trionfante: *Hosanna!* È come il grido di tutto l'universo! Intanto la portano via, la portano via e cala il sipario»³⁵.

Una parte di questo progetto musicale, ma in forma di opere letterarie, Dostoevskij indubbiamente la realizzò e la realizzò più di una volta su un materiale assai diverso³⁶.

Torniamo tuttavia a Goljadkin, poiché con lui non abbiamo ancora finito; o meglio, non abbiamo ancora finito con la parola del narratore. Da un punto di vista completamente diverso, cioè, dal punto di vista della stilistica linguistica, una definizione analoga alla nostra del racconto del *Sosia* da V. Vinogradov nell'articolo *Stil' piterburgskoj poemy «Dvojniki»* [Lo stile del poema pietroburghese *Il sosia*]³⁷.

Ecco l'affermazione principale di V. Vinogradov:

«Con l'introduzione di 'paroline' e di espressioni del linguaggio di Goljadkin nella parte narrativa si ottiene l'effetto che di tanto in tanto dietro la maschera del narratore si comincia ad immaginare nascosto lo stesso Goljadkin, che narra le sue avventure. Nel *Sosia* l'accostamento del linguaggio parlato di Goljadkin con la narrazione dello scrittore è rafforzato anche dal fatto che nel discorso indiretto lo stile di Goljadkin resta immutato, ricadendo, in tal modo, sulla responsabilità dell'autore. E poiché Goljadkin dice la stessa cosa non solo con la lingua, ma anche con lo sguardo, l'aspetto, i gesti e i movimenti, è pienamente comprensibile che quasi tutte le descrizioni (che accennano molto significativamente alla 'solita abitudine' del signor Goljadkin) si coloriscono variamente di non indicate citazioni dei suoi discorsi»³⁸.

Riportando una serie di esempi in cui il discorso del narratore coincide con il discorso di Goljadkin, Vinogradov prosegue:

«Il numero delle citazioni potrebbe moltiplicarsi notevolmente, ma anche quelle che sono state riportate, rappresentando una combinazione di autodeterminazioni del signor Goljadkin con piccole sfumature verbali dell'osservatore esterno, sottolineano abbastanza chiaramente il pensiero che il 'poema pietroburghese' almeno in molte parti si esprime in forma di racconto su Goljadkin del suo 'sosia', cioè di 'una persona con il suo linguaggio e i suoi concetti'. Nell'uso di questo pro

cedimento innovatore si celò la causa dell'insuccesso del *Sosia*³⁹.

Tutta l'analisi di Vinogradov è assai fine e ben fondata, e le sue conclusioni sono esatte, ma egli rimane naturalmente nei limiti del metodo da lui adottato, e in questi limiti appunto non trova posto ciò che è più importante ed essenziale. Vinogradov, a nostro parere, non poteva individuare l'effettiva originalità della sintassi del *Sosia*, poiché la struttura sintattica è qui determinata non dal racconto di per se stesso e non dal gergo burocratico e dalla fraseologia cancellieristica del personaggio ufficiale, ma soprattutto dallo scontro e dall'interferenza di diversi accenti nei confini di un unico insieme sintattico, cioè proprio dal fatto che questo insieme, essendo unico, include in sé gli accenti di due voci. Non è compreso e non è rilevato, inoltre, l'*atteggiamento dialogico* del racconto nei confronti di Goljadkin, che si manifesta in chiarissimi segni esteriori, per esempio nel fatto che la prima frase del discorso di Goljadkin è spesso una evidente replica ad una frase precedente del racconto. Non compreso, infine, è il legame fondamentale della narrazione con il dialogo interiore di Goljadkin: infatti la narrazione non riproduce affatto il discorso di Goljadkin in generale, ma non fa che continuare immediatamente il discorso della sua seconda voce.

Insomma restando nei limiti della stilistica linguistica non ci si può accostare al vero compito artistico dello stile. Nessuna definizione linguistico-formale della parola può comprendere tutte le sue funzioni artistiche nell'opera. I veri fattori che formano lo stile restano al di fuori dell'orizzonte della stilistica linguistica.

Nello stile della narrazione nel *Sosia* vi è ancora un altro tratto estremamente essenziale, pure rilevato, ma non spiegato, da Vinogradov. «Nella parte narrativa – egli dice – predominano le immagini in movimento, e il suo fondamentale procedimento stilistico è la registrazione dei movimenti indipendentemente dalla loro ripetibilità»⁴⁰.

Effettivamente la narrazione registra con precisione defatigante tutti i più piccoli movimenti del personaggio, senza risparmiare infinite ripetizioni. Il narratore è letteralmente attaccato al suo eroe, non può allontanarsi da esso mettendosi alla dovuta distanza, per dare un'immagine riassuntiva e totale dei suoi atti e delle sue azioni. Una tale immagine generalizzante si troverebbe già al di fuori dell'orizzonte del personaggio, e in generale una tale immagine presuppone una certa posizione stabile all'esterno. Questa posizione il narratore non ce l'ha, egli non ha la necessaria prospettiva per abbracciare in modo artisticamente definitivo l'immagine del personaggio e i suoi atti nella loro totalità⁴¹.

Questa particolarità della narrazione nel *Sosia* si conserva con certe variazioni esteriori anche nel corso di tutta l'opera successiva di Dostoevskij. La narrazione di Dostoevskij è sempre narrazione senza prospettive. Usando un termine della critica d'arte, potremmo dire che in Dostoevskij non vi è una «immagine prospettica» del personaggio e degli avvenimenti. Il narratore si trova immediatamente vicino al personaggio e all'avvenimento che si svolge, e da questo punto di vista estremamente ravvicinato, privo di prospettiva, egli costruisce appunto la loro raffigurazione. Certo, i cronisti di Dostoevskij scrivono i loro appunti già dopo la fine di tutti gli avvenimenti e si direbbe con una certa prospettiva temporale. Il narratore dei *Demoni* ad esempio, dice molto spesso: «Adesso che tutto è ormai finito», «adesso, quando ricordiamo tutto questo» e così via, ma in effetti egli costruisce il suo racconto senza alcuna prospettiva.

Tuttavia, a differenza della narrazione nel *Sosia*, i racconti più tardi di Dostoevskij non registrano affatto i più piccoli movimenti del personaggio, non sono affatto prolissi e sono del tutto privi di ripetizioni. La narrazione di Dostoevskij del periodo più tardo è concisa, secca, e perfino un poco astratta (soprattutto là dove egli informa sugli avvenimenti precedenti). Ma questa concisione e secchezza della narrazione «a volte fino alla *Gil Blas*» è determinata non dalla prospettiva, ma al contrario dalla mancanza di prospettiva. Questa voluta mancanza di prospettiva è determinata da tutto il disegno di Dostoevskij, poiché, come sappiamo, la figura certa, compiuta del personaggio e dell'avvenimento è a priori esclusa da questo disegno.

Ma torniamo ancora alla narrazione del *Sosia*. Accanto al rapporto, da noi già chiarito, che essa

ha con il discorso del personaggio, noi notiamo in essa anche un altro indirizzo parodistico. Nella narrazione del *Sosia*, come anche nelle lettere di Devushkin, sono presenti elementi di parodia letteraria.

Già in *Povera gente* l'autore si era servito della voce del suo personaggio per rifrangervi intenzioni parodistiche. Egli otteneva questo per vie diverse: la parodia o veniva introdotta direttamente nelle lettere di Devushkin con una motivazione d'intreccio (brani di opere di Rotozjaev: parodie del romanzo sul gran mondo, del romanzo storico di quell'epoca e infine, della scuola naturale), o sfumature parodistiche venivano date nella stessa costruzione della novella (per esempio, *Teresa e Faldoni*). Infine, nella novella viene introdotta direttamente una polemica, rifratta nella voce del personaggio, con Gogol', polemica colorita parodisticamente (la lettura del *Cappotto* con la conseguente e eccitata reazione di Devushkin. Nell'episodio successivo con il generale che aiuta l'eroe è data una nascosta contrapposizione all'episodio con il «personaggio importante» nel *Cappotto* di Gogol')⁴².

Nel *Sosia*, nella voce del narratore è posta qua e là una stilizzazione parodistica dello «stile sublime» tratta dalle *Anime morte*, e in generale attraverso tutto *Il sosia* sono sparse reminiscenze parodistiche e semiparodistiche di diverse opere di Gogol'. Occorre notare che questi toni parodistici della narrazione sono direttamente intrecciati con la sovraeccitazione di Goljadkin.

L'introduzione dell'elemento parodistico e polemico nella narrazione la rende più ricca di voci, di interferenze, non bastante a sé e al suo oggetto. D'altro canto, la parodia letteraria rafforza l'elemento di convenzionalità letteraria nella parola del narratore, il che priva ancor più lui di indipendenza e di forza conclusiva nei riguardi del personaggio. Anche nell'opera successiva l'elemento di convenzionalità letteraria e la sua messa a nudo in questa o quella forma è sempre servito a rafforzare maggiormente l'immediata intenzionalità e autonomia della posizione del personaggio. In questo senso la convenzionalità letteraria non solo non diminuisce, nel disegno mentale di Dostoevskij, la significatività e ideologicità del contenuto nel suo romanzo, ma, al contrario, doveva elevarla (come, tra l'altro, anche in Jean Paul e perfino in Sterne). La eliminazione della consueta impostazione monologica nella sua opera ha portato Dostoevskij a escludere del tutto dalla sua costruzione alcuni elementi di questa consueta impostazione monologica e a neutralizzarne accuratamente altri. Come uno dei mezzi di questa neutralizzazione è servita appunto la convenzionalità letteraria, cioè l'introduzione nella narrazione, o nei principi della costruzione, della parola convenzionale: stilizzata o parodistica.

Per quel che riguarda l'atteggiamento dialogico che la narrazione ha nei confronti del personaggio, questa particolarità in generale è rimasta anche nell'opera successiva di Dostoevskij, anche se ha mutato forma ed è divenuta più complessa e più profonda. Ora non è più ogni parola del narratore che è rivolta al personaggio, bensì la narrazione nel suo insieme, la stessa impostazione del racconto. Invece il discorso all'interno del racconto è nella maggior parte dei casi arido e sbiadito; «stile protocollare» è la sua migliore definizione. Ma questo protocollo, in sostanza, nella sua funzione fondamentale, è un protocollo che denuncia e che provoca, rivolto al personaggio, che quasi parla a lui, ma non di lui, ma solo con tutta la sua massa, e non coi singoli elementi di essa. Certamente, anche nell'ultima opera di Dostoevskij singoli personaggi vengono illustrati in uno stile che direttamente li parodizza e li stuzzica, che suona come replica esagerata del loro dialogo interiore. Così, ad esempio, è costruita la narrazione nei *Demoni* nei confronti di Stepan Trofimovič, ma solo nei suoi confronti. Singole note di questo stile ironico sono sparse anche negli altri romanzi. Ve ne sono anche nei *Fratelli Karamazov*. Ma in generale esse sono estremamente attenuate. La tendenza fondamentale di Dostoevskij nell'ultimo periodo della sua creazione è di rendere lo stile e il tono arido e preciso, di renderlo neutrale. Ma dovunque la preponderante narrazione protocollamente arida, neutralizzata cede il posto a toni decisamente accentuati nelle loro coloriture di valore, questi toni sono in ogni caso rivolti dialogicamente all'eroe e sono nati da una replica di un suo possibile dialogo interiore con se stesso.

Dal *Sosia* passiamo direttamente alle *Memorie del sottosuolo*, tralasciando tutta una serie di opere precedenti.

Le *Memorie del sottosuolo* sono una *Icherzählung* di tipo confessorio. All'inizio quest'opera doveva essere intitolata: «Confessione»⁴³. Ed effettivamente esse sono una vera e propria confessione. Naturalmente noi qui intendiamo «confessione» non in senso personale. Le intenzioni dell'autore sono qui riflesse, come in ogni *Icherzählung*; questo non è un documento personale, ma un'opera artistica.

Nella confessione dell'uomo del sottosuolo ci colpisce anzitutto l'estrema e acuta dialogizzazione interiore: in essa non vi è letteralmente una sola parola monologicamente ferma, non disgregata. Sin dalla prima frase il discorso del personaggio comincia a contorcersi, a spezzarsi sotto l'influenza della anticipata parola altrui con la quale egli fin dal primo momento entra in una tesissima polemica interna.

«Sono un uomo malato... Sono un uomo maligno. Non sono un uomo attraente». Così comincia la confessione. Sono da notare i puntini e il brusco cambiamento di tono dopo di essi. L'eroe comincia con un tono alquanto lamentoso «sono un uomo malato», ma subito si stizzisce di questo tono: sì, egli si lamenta e ha bisogno di compassione, cerca questa compassione negli altri, ha bisogno degli altri! Ma qui avviene una brusca svolta dialogica, un tipico mutamento d'accento, caratteristico di tutto lo stile delle *Memorie*: è come se l'eroe volesse dire: voi, forse, avete immaginato alla prima parola che io cerco la vostra compassione, ma eccovi qui: io sono un uomo maligno, sono un uomo antipatico!

È caratteristico l'accrescersi del tono negativo (in senso ostile agli altri) sotto l'influenza della anticipata reazione altrui. Simili brusche svolte portano sempre ad un accumularsi di parole ostili o, in ogni caso, non benevole verso gli altri, che vanno sempre più rafforzandosi, ad esempio:

«Vivere più di quarant'anni è sconveniente, volgare, immorale! Chi vive più di quarant'anni? Rispondete sinceramente, onestamente. Io vi dirò chi vive di più: gli sciocchi e i farabutti. A tutti i vegliardi lo dirò in faccia, a tutti questi rispettabili vegliardi, a tutti questi vegliardi dall'argenteo crine e bene odoranti! a tutto il mondo lo dirò in faccia! Ho il diritto di parlare così, perché arriverò fino ai sessant'anni. Fino ai settant'anni camperò! Fino agli ottant'anni camperò!... Aspettate!

Fatemi riprender fiato...»⁴⁴.

Nelle prime parole della confessione la polemica interna con l'altro è nascosta. Ma la parola altrui è invisibilmente presente, determinando dall'esterno lo stile del discorso. Tuttavia fin dalla metà del primo capoverso la polemica diviene aperta: l'anticipata replica altrui si inserisce nella narrazione, anche se, per ora, in forma attenuata. «Nossignori, non mi voglio curare per malignità. Voi altri questo, di sicuro, non lo vorrete capire. Ebbene, io lo capisco».

Alla fine del terzo capoverso troviamo già un'anticipazione assai caratteristica della reazione altrui: «Ma non vi sembra, signori, che ora io mi penta di qualcosa dinanzi a voi, che vi chieda perdono di qualcosa?... Sono sicuro che vi sembra così... Ma, del resto, vi assicuro che per me è lo stesso, anche se così vi sembra...» Alla fine del capoverso seguente si trova già l'attacco polemico da noi citato, contro i «rispettabili vegliardi». Il capoverso che segue comincia direttamente con un'anticipazione della replica al capoverso precedente: «Di sicuro pensate, signori, che voglia farvi ridere. Vi siete ingannati anche in questo. Non sono affatto un uomo così allegro, come vi sembra, o come forse vi sembra; del resto, se a voi, irritati da tutta questa cicalata (e già sento che siete irritati), verrà in mente di chiedermi chi son io precisamente, vi dirò che sono un assessore di collegio».

Il capoverso seguente termina di nuovo con una replica anticipata: «Voi pensate, ci scommetto, che io scriva tutto questo per affettazione, per far dello spirito sugli uomini d'azione, e ancora per un'affettazione di cattivo gusto, che faccia chiasso con la sciabola, come il mio ufficiale».

In seguito simili finali di capoversi diventano più rari, ma tuttavia tutte le principali ripartizioni

semantiche del racconto si acutizzano alla fine con l'aperta anticipazione di una replica altrui.

In tal modo tutto lo stile del racconto si trova sotto la fortissima ed assoluta mente determinante influenza della parola altrui, la quale o agisce sul discorso nascostamente dall'esterno, come all'inizio del racconto o, come anticipata replica dell'altro, si traduce direttamente nel suo tessuto, come nei finali di capoverso da noi citati. Nel racconto non vi è una sola parola che basti a sé e al suo oggetto, cioè nessuna parola monologica. Noi vediamo che questo rapporto pieno di tensione con la coscienza altrui si complica nell'uomo del sottosuolo con un rapporto dialogico non meno teso con se stesso. Ma prima daremo una breve analisi strutturale dell'anticipazione delle repliche altrui.

Questa anticipazione ha una originale particolarità strutturale: essa tende a una cattiva infinità. La tendenza di queste anticipazioni si riduce a conservare invariabilmente per sé l'ultima parola. Questa ultima parola deve esprimere la completa indipendenza del personaggio dallo sguardo e dalla parola altrui, la sua assoluta indifferenza verso l'opinione altrui e il giudizio altrui. Egli teme soprattutto che si creda che egli si penta di fronte agli altri, che chieda scusa agli altri, che si rassegni al loro giudizio e alla loro valutazione, che la sua autoaffermazione abbia bisogno dell'affermazione e del riconoscimento degli altri. È in questa direzione che egli anticipa la replica altrui. Ma, appunto con questa anticipazione della replica altrui e con la risposta ad essa, egli dimostra nuovamente all'altro (e a se stesso) la sua dipendenza da esso. Egli *teme* che gli altri credano che egli *tema* la loro opinione. Ma è proprio con questo timore che egli dimostra la sua indipendenza dalla coscienza altrui, la sua incapacità a contentarsi della propria autodeterminazione. Con la sua confutazione egli conferma appunto ciò che vuole confutare, lui stesso lo sa. Da ciò deriva quel circolo viziato nel quale finisce per cadere l'autocoscienza e la parola del personaggio: «Ma non vi sembra, signori, che ora io mi penta di qualcosa dinanzi a voi?... Sono sicuro che vi sembra così... Ma, del resto, vi assicuro che per me è lo stesso, anche se così vi sembra...»

Durante la gozzoviglia, offeso dai suoi compagni, l'uomo del sottosuolo vuole mostrare che egli non presta loro nessuna attenzione: «Io sorridevo sprezzantemente e camminavo dall'altra parte della stanza, proprio di fronte al divano, lungo la parete, dalla tavola alla stufa e viceversa. Con tutte le mie forze volevo far vedere che potevo anche fare a meno di loro; eppure battevo apposta il pavimento con gli stivali, drizzandomi sui tacchi. Ma tutto questo non serviva: *loro* nemmeno ci facevano attenzione»⁴⁵.

Mentre fa questo l'uomo del sottosuolo ha perfettamente la coscienza e comprende perfettamente come sia senza uscita il circolo in cui si muove il suo rapporto con gli altri. Grazie a questo rapporto con la coscienza altrui si ottiene una specie di *perpetuum mobile* della sua polemica interna con gli altri e con se stesso, un dialogo senza fine, in cui una replica ne genera un'altra, l'altra una terza e così all'infinito, e tutto ciò senza alcun movimento in avanti.

Ecco un esempio di un tale immobile *perpetuum mobile* dell'autocoscienza dialogizzata:

«Voi direte che è volgare e vile mettere in piazza tutto questo [i sogni dell'eroe, M. B.], dopo tante ebbrezze e lacrime che io stesso ho confessate. Ma perché è vile?

Pensate forse che mi vergogni di tutto ciò, e che tutto ciò sia stato più stupido di qualsivoglia altro caso della vostra vita, signori? E inoltre, credetemi, qualche cosuccia l'avevo proprio messa insieme discretamente... Non tutto poi avveniva sul lago di Como. Ma del resto avete ragione; effettivamente è una cosa volgare e vile. E più vile che mai è che ora io abbia cominciato a giustificarmi dinanzi a voi, E ancora più vile è che ora io faccia quest'osservazione. Ma basta, del resto, se no già si finirebbe mai: una cosa sarebbe sempre più vile dell'altra...»⁴⁶.

Ci troviamo di fronte ad un esempio di cattiva infinità del dialogo, che non può terminare, né compiersi. Il significato formale di queste contrapposizioni dialogiche senza via d'uscita è, nell'opera di Dostoevskij, molto importante. Ma nelle successive opere questa contrapposizione non è mai data in una forma così scoperta e astrattamente evidente, si potrebbe perfino dire matematica⁴⁷.

In conseguenza di un tale rapporto dell'uomo del sottosuolo con la coscienza altrui e la sua parola – rapporto di assoluta dipendenza da essa e insieme di estrema ostilità verso di essa e di rifiuto del suo giudizio – la sua narrazione acquista una particolarità artistica estremamente importante. Questa è la spiacevolezza del suo stile, voluta e soggetta ad una particolare logica artistica. La sua parola non si pavoneggia e non può pavoneggiarsi, poiché non ha alcuno di fronte al quale pavoneggiarsi. Infatti essa non si limita ingenuamente a se stessa e al suo oggetto. Essa è rivolta agli altri e a colui stesso che parla (nel dialogo interiore con se stesso). In questa e in quella direzione essa non vuole affatto mettersi in mostra ed essere «artistica» nel senso comune della parola. Nel rapporto con l'altro essa si sforza di essere volutamente inelegante, essere «a dispetto» dell'altro e dei suoi gusti sotto tutti i rapporti. Ma anche in rapporto a colui che parla essa prende la stessa posizione, giacché il rapporto verso se stesso è intrecciato indissolubilmente con il rapporto verso l'altro. Perciò la parola è accentuatamente cinica, calcolatamente cinica, anche se con una nota straziante. Essa tende alla balordaggine, ma la balordaggine è qui, a suo modo, forma, estetismo, solo con il segno opposto.

In conseguenza di ciò la prosasticità nella raffigurazione della propria vita interiore tocca limiti estremi. Per il suo materiale, per il suo tema la prima parte delle *Memorie del sottosuolo* è lirica. Dal punto di vista formale questa è una lirica prosastica di ricerche spirituali e intellettuali e di incorporeità spirituale come, per esempio, gli *Spettri* o *Basta*, di Turgenev, come qualsiasi pagina lirica di una *Icherzahlung* di tipo confessorio, come una pagina del *Werther*. Ma questa è una lirica sui generis, analoga alla espressione lirica del mal di denti.

Su questa espressione del mal di denti, espressione con una impostazione polemica verso l'ascoltatore e verso lo stesso sofferente, parla lo stesso uomo del sottosuolo e ne parla, naturalmente, non a caso. Egli propone di stare ad ascoltare i lamenti dell'«uomo istruito del secolo diciannovesimo», che è afflitto dal mal di denti, al secondo e al terzo giorno di malattia. Egli cerca di rivelare una originale voluttà nella cinica espressione di questo dolore, espressione dinanzi al «pubblico».

«I suoi gemiti diventano in certo modo cattivi, sconsigliatamente rabbiosi e continuano per giorni e notti intere. Eppure quello sa da sé che dai gemiti non gli verrà nessun vantaggio; sa meglio di ogni altro che non fa che straziare e irritare inutilmente sé e gli altri; sa che perfino la gente davanti alla quale si produce e tutta la sua famiglia lo ascoltano già con disgusto, e non gli credono nemmeno per un centesimo, e capiscono tra sé che potrebbe gemere altrimenti, più semplicemente, senza gorgheggi e senza contorcimenti, e che fa queste storie unicamente per cattiveria, per malizia. Be', proprio in tutte queste consapevolezze e vergogne si racchiude la voluttà. 'Vi disturbo, – dice, – vi strazio il cuore, non lascio dormire nessuno in casa. Allora non dormite, sentite anche voi ogni momento che mi fanno male i denti. Per voi ormai non sono un eroe, come volevo sembrare prima, ma semplicemente un uomo schifosetto, un furfante. Be', sia pure! sono molto lieto che mi abbiate capito. Vi dà noia sentire i miei vili gemiti? Be', vi dia pur noia; ora vi farò un gorgheggio ancora peggiore'...»⁴⁸.

Naturalmente un simile paragone tra la costruzione della confessione dell'uomo del sottosuolo e l'espressione del mal di denti si pone su un piano di esagerazione parodistica, e in questo senso è cinico. Ma l'impostazione nei confronti dell'ascoltatore e di se stesso in questa espressione del mal di denti «nei gorgheggi e nei contorcimenti» riflette tuttavia molto esattamente l'impostazione della parola stessa nella confessione, anche se, ripetiamo, la riflette non obiettivamente, ma in uno stile parodisticamente esagerato e irritante, come la narrazione del *Sosia* rifletteva il discorso interiore di Goljadkin.

La distruzione della propria immagine nell'altro, la sua contaminazione nell'altro come ultimo disperato tentativo di liberarsi dal potere che esercita su di sé la coscienza altrui e di penetrare in se stesso per se stesso, tale è, in realtà, l'orientamento di tutta la confessione dell'uomo del sottosuolo. Ed è proprio per questo che egli rende la sua parola su di sé volutamente ingiuriosa. Egli vuole

uccidere in sé qualsiasi desiderio di sembrare un eroe agli occhi altrui (e a quelli propri): «Per voi ormai non sono un eroe, come volevo sembrare prima, ma semplicemente un uomo schifosetto, un furfante...»

Per questo è necessario cancellare dalla sua parola tutti i toni epici e lirici, i toni «eroicizzanti», e renderla *cinicamente* obiettiva. La determinazione sanamente obiettiva di sé, senza esagerazione e irrisione è impossibile per l'eroe del sotto suolo, poiché una tale determinazione sanamente prosaica presupporrebbe la parola senza circospezione e la parola senza scappatoie; ma né questa né quella sono presenti nella sua tavolozza verbale. È vero che egli cerca sempre di raggiungere una tale parola, di arrivare alla saggezza spirituale, ma la via verso di essa passa per lui attraverso il cinismo e l'idiotaggine. Egli non si è liberato dal potere della coscienza altrui e nello stesso tempo non riconosce questo portare su di sé⁴⁹; per ora egli si limita a lottare con esso, a polemizzare aspramente, ma non è in grado né di accettarlo, né di respingerlo. Nel tentativo di calpestare la propria immagine e la propria parola nell'altro e per l'altro risuona non solo una saggia autodeterminazione, ma anche il desiderio di fare una cattiveria all'altro; e ciò appunto lo riduce a gonfiare la propria saggezza, esagerandola beffardamente fino al cinismo e alla balordaggine: «Vi da noia ascoltare i miei vili gemiti?

Be', vi dia pur noia; ora vi farò un gorgheggio ancora peggiore...»

Ma la parola su di sé dell'uomo del sottosuolo non è soltanto parola con circospezione, ma, come abbiamo detto, parola con scappatoia. L'influenza della scappatoia sullo stile della sua confessione è così grande che il suo stile non si può comprendere e senza tener conto dell'influenza formale di quella. La parola con scappatoia in generale ha un'enorme importanza nell'opera di Dostoevskij, soprattutto nella sua opera più tarda. Ma qui passiamo già a un altro momento della costruzione delle *Memorie del sottosuolo*: al rapporto del personaggio con se stesso, al suo dialogo interiore con se stesso, che nel corso di tutta l'opera s'intreccia con il suo dialogo con l'altro.

Ma che cos'è la scappatoia della coscienza e della parola?

La scappatoia è il lasciarsi aperta la possibilità di mutare il senso ultimo, totale della propria parola. Se la parola lascia una tale scappatoia, ciò inevitabilmente deve riflettersi nella sua struttura. Questo diverso senso possibile, cioè la scappatoia che è stata lasciata, accompagna la parola come un'ombra. Per il suo senso la parola con la scappatoia deve essere l'ultima parola e si presenta come tale, ma in effetti essa è soltanto la penultima parola e pone di sé soltanto un punto convenzionale, non definitivo.

Per esempio, l'autodeterminazione confessoria con scappatoia (la forma più diffusa in Dostoevskij) nella propria intenzione è l'ultima parola su di sé, la determinazione definitiva di sé, ma in effetti essa conta interiormente su un'opposta valutazione di sé data in risposta da un altro. Chi umilia e condanna se stesso, in effetti vuole soltanto provocare la lode e il complimento dell'altro. Condannando se stesso, egli vuole ed esige che l'altro dissolva la sua autodefinizione, e si la scia una scappatoia, nel caso che l'altro a un tratto si dichiari effettivamente d'accordo con lui, con la sua autocondanna, e non utilizzi i propri privilegi di altro.

Ecco come l'eroe del sottosuolo espone i suoi sogni «letterari».

«Per esempio, io trionfavo su tutti; tutti, s'intende, erano ridotti in polvere e costretti a riconoscere spontaneamente tutte le mie perfezioni, e io li perdonavo tutti. Essendo un famoso poeta e ciambellano, m'innamoravo; ricevevo una quantità innumerevole di milioni e all'istante li sacrificavo per il genere umano e *subito confessavo davanti a tutto il popolo le mie ignominie, le quali, s'intende, non erano semplicemente ignominie, ma racchiudevano in sé una straordinaria quantità di 'bello e sublime', qualcosa alla Manfredò. Tutti piangevano e mi baciavano (altrimenti che razza di bestioni sarebbero stati!)*, e io andavo, scalzo e affamato, a predicare le nuove idee e sconfiggevo i retrogradi sotto Austerlitz»⁵⁰.

Qui egli narra ironicamente i suoi sogni di grandi imprese con scappatoia e parla della confessione con scappatoia. Egli getta una luce parodistica su questi sogni. Ma con le parole

seguenti egli fa vedere che anche questa sua ammissione penitenziale riguardo ai sogni è con una scappatoia, e che egli è pronto a trovare in questi sogni e in questa ammissione qualcosa, se non alla Manfredo, che tuttavia appartenga alla sfera del «bello e sublime», se all'altro viene l'idea di concordare con lui affermando che essi effettivamente sono soltanto vili e volgari: «Voi di rete che è volgare e vile mettere in piazza tutto questo, dopo tante ebbrezze e lacrime che io stesso ho confessate. Ma perché è vile? Pensate forse che mi vergogni di tutto ciò, e che tutto ciò sia stato più stupido di qualsivoglia altro caso della vostra vita, signori? E inoltre, credetemi, qualche cosuccia l'avevo proprio messa insieme discretamente...»

Questo brano da noi citato finisce nella cattiva infinità dell'autocoscienza che si guarda intorno con circospezione.

La scappatoia crea un tipo particolare di ultima parola fittizia su di sé con un tono non nascosto, di chi guarda con aria importuna negli occhi altrui ed esige dall'altro una sincera confutazione. Vedremo che la parola con la scappatoia trova un'espressione particolarmente netta nella confessione di Ippolit, ma in sostanza essa è in maggiore o minor misura presente in tutte le autoenunciazioni confessorie degli eroi di Dostoevskij⁵¹. La scappatoia rende incerte tutte le autodeterminazioni degli eroi, in esse la parola non si consolida nel suo significato ed è pronta ad ogni momento, come il camaleonte, a mutare il suo tono e il suo senso ultimo.

La scappatoia rende il personaggio ambiguo e inafferrabile anche per se stesso.

Per penetrare in se stesso, egli deve compiere un enorme cammino. La scappatoia deforma profondamente il suo rapporto con se stesso. Il personaggio non sa l'opinione di chi, l'affermazione di chi sarà in ultima istanza il giudizio definitivo su di lui: se la sua propria, di umiliazione e di condanna, o, viceversa, l'opinione, da lui desiderata e sollecitata, dell'altro, che lo accetta e lo giustifica. Quasi sullo stesso motivo è costruita, ad esempio, tutta la figura di Nastas'ja Filippovna. Pur ritenendosi colpevole, perduta, al tempo stesso ritiene che l'altro, come altro, debba assolverla e non possa considerarla colpevole. Essa disputa sinceramente con Myškin che la assolve in tutto, ma con la stessa sincerità o dia e respinge tutti quelli che concordano con la sua autocondanna e che la considerano una donna perduta. Alla fine Nastas'ja Filippovna non sa neppure qual è la sua vera parola su di sé: se essa cioè si considera effettivamente perduta, o, al contrario, si assolve. La autocondanna e l'autoassoluzione, distribuite tra due voci – io mi condanno, l'altro mi assolve – ma anticipate da una sola voce, creano in essa una frattura e una interna duplicità. L'anticipata e richiesta assoluzione da parte dell'altro si fonde con l'autocondanna, e i due toni cominciano a risuonare nella mente contemporaneamente con brusche interferenze e con improvvisi passaggi. Tale è la voce di Nastas'ja Filippovna, tale è lo stile della sua parola. Tutta la sua vita interiore (e, come vedremo, anche la vita esteriore) si riduce alla ricerca di sé e della propria voce integra dietro queste due voci che si sono installate in lei.

L'uomo del sottosuolo conduce il medesimo disperato dialogo con se stesso, come lo conduce con l'altro. Egli non può fondersi fino in fondo con se stesso in un'unica voce monologica, lasciando interamente la voce altrui al di fuori di sé (qualunque essa sia, senza scappatoie), giacché, come anche in Goljadkin, la sua voce deve altresì avere la funzione di sostituire l'altro. Egli non può essere d'accordo con se stesso, ma non può nemmeno smettere di parlare con se stesso. Lo stile della sua parola su di sé è organicamente estraneo al punto, estraneo alla conclusione, sia nei singoli momenti, sia nell'insieme. Questo è lo stile di un discorso internamente senza fine, che può essere, in verità, interrotto meccanicamente, ma non può essere organicamente terminato.

Ma appunto per questo Dostoevskij termina la sua opera in modo così organico e così adeguato al personaggio, la termina appunto tirando fuori la tendenza all'interiore infinità racchiusa nelle memorie del suo personaggio. «Ma basta, non voglio più scrivere 'dal sottosuolo'...»

«Del resto, le *Memorie* di questo paradossista non finiscono ancora qui. Egli non ha resistito e ha seguitato. Ma anche a noi sembra che qui ci si possa fermare»⁵².

A conclusione sottolineiamo ancora due particolarità dell'uomo del sottosuolo. Non solo la sua

parola, ma anche il suo volto indica circospezione e ricerca di una scappatoia, con tutti i fenomeni che ne derivano. L'interferenza, l'interromper si delle voci sembra quasi penetrare nel suo corpo, privandolo di autosufficienza e di unicità di significato. L'uomo del sottosuolo odia il proprio volto, poiché sente in esso il potere dell'altro su di sé, il potere dei giudizi e delle opinioni dell'altro. Egli stesso guarda al suo volto con occhi altrui, con gli occhi del l'altro. E questo sguardo estraneo si fonde a tratti con il suo proprio sguardo e crea in lui una specie di odio per il suo volto:

«Per esempio, odiavo il mio viso, lo giudicavo ributtante, e sospettavo perfino che avesse una qualche espressione vile, e perciò ogni volta, comparando in ufficio, mi sforzavo tormentosamente di comportarmi nel modo più indipendente, perché non mi sospettassero di viltà, e di esprimere col viso quanta più nobiltà era possibile. 'Sia pure un viso non bello, – pensavo io, – ma in cambio sarà nobile, espressivo e, soprattutto, *straordinariamente* intelligente'. Ma sapevo di sicuro e dolorosamente che tutte queste perfezioni non avrei mai potuto esprimerle col mio viso. Ma la cosa più orribile fra tutte era che lo giudicavo proprio sciocco. Io, invece, mi sarei appagato pienamente dell'intelligenza. Al punto, anzi, che avrei accettato perfino un'espressione vile, purché il mio viso lo giudicassero nello stesso tempo straordinariamente intelligente»⁵³.

E come egli rende intenzionalmente spiacevole la sua parola su di sé, così sottolinea l'aspetto spiacevole del suo volto:

«Per caso mi guardai in uno specchio. Il mio viso sconvolto mi parve ripugnante al l'estremo: pallido, maligno, volgare. Coi capelli irti. 'Sia pure, ne sono contento, – pensai: – sono contento, appunto, di sembrarle ripugnante, questo mi fa piacere'...»⁵⁴.

La polemica con l'altro sul tema di se stesso si complica nelle *Memorie del sottosuolo* con la polemica con l'altro sul tema del mondo e della società. L'uomo de Il sottosuolo, a differenza di Devushkin e di Goljadkin, è un ideologo.

Nella sua parola ideologica noi scopriamo senza fatica gli stessi fenomeni che abbiamo trovato nella parola su se stesso. La sua parola sul mondo è sia apertamente che copertamente polemica: e polemizza non solo con gli altri uomini, ma con le altre ideologie, e addirittura con lo stesso oggetto del suo pensiero, con il mondo e il suo ordinamento. E anche nella parola sul mondo risuonano per lui come due voci, tra le quali egli non può trovare se stesso e il suo mondo, perché egli appunto determina il mondo lasciandosi una scappatoia. Così come il corpo è divenuto ai suoi occhi incerto e irregolare, del pari incerto e irregolare diviene per lui anche il mondo, la natura, la società. In ogni pensiero su di essi, vi è una lotta di voci, di giudizi, di punti di vista. In tutto egli sente anzitutto la *volontà altrui* che lo predetermina. Nella visione di questa volontà altrui egli percepisce l'ordinamento del mondo, la natura con la sua necessità meccanica e il regime sociale. Il suo pensiero si sviluppa e si struttura come *pensiero di chi è personalmente offeso dall'ordinamento del mondo*, di chi è personalmente umiliato dalla sua cieca necessità. Ciò dà un carattere profondamente intimo e appassionato alla parola ideologica e le permette di intrecciarsi strettamente con la parola su di se stesso. Sembra (e tale è effettivamente il disegno di Dostoevskij) che si tratti in sostanza di una sola parola e che soltanto arrivando a capire se stesso, il personaggio arriverà a capire anche il suo mondo. La sua parola sul mondo, come pure la parola su di sé, è profondamente dialogica. Egli lancia un vivace rimprovero all'ordinamento del mondo, e perfino alla meccanica necessità della natura, come se e gli parlasse non del mondo, ma con il mondo. Parleremo più oltre di queste particolarità della parola ideologica, quando passeremo a trattare degli eroi-ideologi per eccellenza, particolarmente di Ivan Karamazov; in lui questi tratti risaltano in modo particolarmente chiaro e netto.

La parola dell'uomo del sottosuolo è una parola puramente *allocutoria*. Parlare significa per lui rivolgersi a qualcuno; parlare di sé significa rivolgersi con la propria parola a se stesso, parlare di un altro significa rivolgersi a un altro, parlare del mondo, rivolgersi al mondo. Ma parlando con sé, con l'altro, con il mondo, egli si rivolge contemporaneamente anche ad un terzo: guarda in tralice al l'ascoltatore, al testimonio, al giudice⁵⁵. Questa triplice direzionalità contemporanea della parola e il

fatto che essa in generale non conosca l'oggetto al di fuori del rivolgersi ad esso, crea appunto il carattere straordinariamente vivo, inquieto, agitato e, diremmo, importuno di questa parola. Non la si può contemplare come parola lirica o epica che basta tranquillamente a sé e al suo oggetto, come parola «distaccata»; ad essa soprattutto si reagisce, si risponde, si viene presi nel suo gioco; essa è capace di eccitare e di umiliare, quasi come l'allocuzione personale dell'uomo vivo. Essa prorompe oltre la ribalta, non a seguito della sua attualità o dell'immediato significato filosofico, ma grazie appunto alla sua struttura formale da noi analizzata.

Il momento della *allocuzione* è inerente ad ogni parola in Dostoevskij, alla parola della narrazione in egual misura che alla parola del personaggio. Nel mondo di Dostoevskij non v'è in generale nulla di oggettivo, non cose, non oggetti, vi sono soltanto soggetti. Perciò non vi sono parole-giudizi, parole sull'oggetto, parole esternamente oggettive, v'è solo la parola-allocuzione, la parola che entra in contatto dialogico con un'altra parola, la parola sulla parola, rivolta alla parola.

3. La parola del personaggio e la parola del racconto nei romanzi di Dostoevskij

Passiamo ai romanzi. Su di essi ci soffermeremo più brevemente, poiché quel che di nuovo essi portano con sé si manifesta nel dialogo, e non nella enunciazione monologica dei personaggi, che qui si fa semplicemente più complessa e più precisa, ma in generale non si arricchisce di elementi strutturali sostanzialmente nuovi.

La parola monologica di Raskol'nikov colpisce per la sua estrema dialogizzazione interiore e per il suo essere rivolta in modo vivace e personale verso tutto ciò a cui egli pensa e di cui parla. Anche per Raskol'nikov pensare a un oggetto significa rivolgersi ad esso. Egli non ragiona sui fenomeni, ma parla con essi.

Così egli si rivolge a se stesso (spesso con il tu, come rivolgendosi ad un altro), cerca di convincere se stesso, si punzecchia, si smaschera, irride a se stesso, eccetera. Ecco un esempio di un siffatto dialogo con se stesso: «Non succederà? E che farai dunque perché non succeda? Lo proibirai? E con quale diritto? Che cosa puoi loro promettere a tua volta, per avere un simile diritto? Che consacrerai loro tutta la tua vita, tutto il tuo avvenire, *quando avrai finito i corsi e ti sarai trovato un posto?* Lo sappiamo già, ma questo è di là da venire, e adesso? È adesso, subito, che bisogna far qualche cosa, lo capisci? E tu che fai? Le sfrutti.

Eppure, il denaro, loro se lo procurano garantendolo con una pensione di cento rubli e lasciando dei pegni ai signori Svidrigajlov! Ma dagli Svidrigajlov, da Afanasij Ivanovič Vachrushin, in che modo le proteggerai, tu, futuro milionario, tu, Giove che disponi del loro destino? In dieci anni tua madre avrà il tempo di accecare, a forza di filare scialletti, o fors'anche di versar lacrime, si consumerà dagli stenti; e tua sorella? Suvvia, pensa un po', che cosa potrà essere di tua sorella tra dieci anni, o in questi dieci anni? Indovini?

«Così egli si torturava e s'irritava con queste domande, provandone perfino una certa voluttà»⁵⁶.

Tale è il suo dialogo con se stesso nel corso di tutto il romanzo. Cambiano, è vero, le domande, cambia il tono, ma la struttura rimane la stessa. Il caratteristico riempirsi del suo discorso interiore di parole altrui, da lui appena ascoltate o lette: prese dalla lettera della madre, dai discorsi di Luzin, Dunechka, Svidrigajlov citati nella lettera, dal discorso appena ascoltato di Marmeladov, dalle parole a lui riferite di Sonechka, e così via. Egli inonda di queste parole altrui il suo discorso interiore, complicandole con i propri accenti o mutandone direttamente l'accento, entrando con esse in una appassionata polemica. In virtù di ciò il suo discorso interiore si costruisce come una sequela di repliche vivaci e passionato a tutte le parole altrui da lui udite e che lo hanno toccato nel vivo, da lui raccolte dall'esperienza dei giorni appena trascorsi. A tutte le persone con cui polemizza egli si rivolge con il «tu» e quasi ad ognuna di esse rilancia le sue stesse parole con tono ed accento mutato. Ciò facendo ogni persona, ogni nuovo personaggio si trasforma subito per lui in un simbolo, e il suo nome diviene un appellativo: Svidrigajlov, Luzin, Sonechka, eccetera. «Ehi, voi, Svidrigajlov!

Che state a fare qui?», grida a un bellimbusto che picchia una ragazza ubriaca. Sonechka, che egli conosce dai racconti di Marmeladov, compare sempre nel suo discorso interiore come simbolo di non necessario e inutile sacrificio. Egualmente, ma con diversa sfumatura, compare anche Dunja; un suo significato ha anche il simbolo di Luzin.

Ogni personaggio tuttavia entra, nel suo discorso interiore non come carattere e come tipo, ma come personaggio di una trama che è quella della sua vita (la sorella, il fidanzato della sorella, eccetera), e come simbolo di una qualche situazione pratica e posizione ideologica, come simbolo di una determinata soluzione pratica di quelle stesse questioni ideologiche che lo tormentano. Basta che un uomo compaia all'interno del suo orizzonte, perché esso subito divenga per lui una soluzione incarnata della propria questione, una soluzione che non concorda con quella a cui è giunto egli stesso; perciò ognuno lo tocca nel vivo e ha una parte precisa nel suo discorso interiore. Egli mette in relazione reciproca tutti questi personaggi, li mette a confronto o in contrasto, li costringe a risponderci, a farsi eco o a smascherarsi a vicenda. Insomma il suo discorso interiore si dispiega come un dramma filosofico i cui personaggi sono punti di vista sulla vita e sul mondo personificati, realizzati nella vita.

Tutte le voci introdotte da Raskol'nikov nel suo discorso interiore entrano in esso in un originale contatto, che è impossibile tra voci del dialogo reale. Qui, grazie al fatto che esse suonano in una sola coscienza, divengono come reciprocamente penetrabili l'una per l'altra. Esse vengono accostate, poste l'una sull'altra, in parte si intersecano a vicenda, creando corrispondenti interferenze nella zona di intersezione.

Abbiamo già detto prima che in Dostoevskij non vi è divenire di pensiero, neppure nei limiti della coscienza di singoli personaggi (con rarissime eccezioni). Il materiale semantico è dato alla coscienza del personaggio sempre tutto in una volta e d è dato non sotto forma di singoli pensieri e tesi, ma di orientamenti semantici umani, di voci, e si tratta soltanto di scegliere tra esse. L'interna lotta ideologica che conduce il personaggio è una lotta per scegliere tra possibilità semantiche già presenti, il cui numero resta quasi invariato nel corso di tutto il romanzo. Motivi come: non lo sapevo, non l'ho visto, me ne sono accorto solo più tardi, sono assenti nel mondo di Dostoevskij. Il suo personaggio tutto sa e tutto vede fin dall'inizio. Perciò accade così abitualmente di sentire i personaggi (o il narratore che parla di essi) dichiarare, dopo la catastrofe, che essi già tutto sapevano fin da prima e tutto avevano previsto. «Il nostro eroe mandò un grido e si afferrò la testa. Ahimè! Da lungo tempo ormai aveva questo presentimento». Così termina il *Sosia*. L'uomo del sottosuolo sottolinea continuamente che egli tutto sapeva e tutto aveva previsto. «Vedevo tutto, tutta la mia disperazione era davanti ai miei occhi!» esclama il protagonista della *Mite*. È vero che, come ora vedremo, molto spesso il personaggio nasconde a se stesso ciò che sa, e fa mostra di fronte a se stesso di non vedere ciò che in effetti è continuamente dinanzi ai suoi occhi. Ma in questo caso la particolarità da noi indicata risalta ancora più nettamente.

Nessuna formazione di pensiero avviene sotto l'influenza di nuovo materiale, di nuovi punti di vista. Si tratta soltanto di scegliere, di risolvere la questione: chi sono io? – e – con chi ho a che fare? Trovare la propria voce e orientarla tra le altre voci, combinarla con le une, contrapporla alle altre, o separare la propria voce da un'altra voce, con cui essa indistinguibilmente si fonde: tali sono i compiti assolti dai personaggi nel corso del romanzo. Da ciò appunto è determinata la parola del personaggio. Essa deve trovare se stessa, scoprire se stessa tra le altre parole, in un reciproco orientamento pieno di tensione. E tutte queste parole sono date completamente fin dall'inizio. Nel processo di tutta l'azione interiore ed esteriore del romanzo esse non fanno che dislocarsi differente mente in rapporto reciproco, entrano in differenti combinazioni, ma il loro numero, dato fin dall'inizio, resta invariato. Potremmo dire così: fin dall'inizio è data una certa multiformità semantica, stabile e contenutisticamente invariabile, e in essa avviene soltanto una trasposizione di accenti, una sua variazione di accento. Raskol'nikov ancora prima dell'assassinio conosce la voce di Sonja dal racconto di Marmeladov e subito decide di recarsi da lei. Fin dall'inizio la voce di lei e il

mondo di lei entrano nell'orizzonte di Raskol'nikov, si associano al suo dialogo interiore.

«— A proposito, Sonja [dice Raskol'nikov, dopo che ne ha fatto la definitiva conoscenza], quando io stavo coricato al buio e mi venivano tutti quei pensieri, era il demonio che mi tentava? Eh?

«— Tacete! Non ridete, bestemmiatore, nulla, nulla voi comprendete! O Signore! Nulla, nulla egli comprenderà!

«— Taci, Sonja, io non rido affatto; lo so anch'io che era il diavolo a trascinarvi. Taci, Sonja, taci — ripetete con cupa insistenza. — *Io so tutto. Tutto questo me lo sono già ruminato e ripetuto da me, quando stavo disteso nell'oscurità... tutto questo l'ho vagliato con me stesso, sino all'ultima minuzia, e so tutto, tutto!*

E tutte queste ciance mi avevano allora tanto, tanto annoiato! Volevo dimenticar tutto e cominciare daccapo, Sonja, e smetterla di cianciare!... *Altro avevo bisogno di sapere, altro mi spingeva: avevo allora bisogno di sapere, e di sapere al più presto, se io fossi un pidocchio, come tutti, o un uomo. Avrei potuto passar oltre o non avrei potuto? Avrei osato chinarmi e prendere, o no? Ero una creatura tremante o avevo il diritto... Volevo soltanto dimostrarvi una cosa, che allora fu il diavolo a trascinarvi, ma poi mi spiegò che io non avevo il diritto di andar là, perché anch'io ero un pidocchio così come tutti! Si fece beffe di me, ed ecco che ora sono venuto qui!* Accogli il tuo ospite! Se non fossi un pidocchio, sarei venuto da te? Ascolta: quando andai dalla vecchia, vi andai soltanto per *provare*... Sappilo dunque!»⁵⁷.

In questo sussurro di Raskol'nikov, quando giace solo nell'oscurità, risuonano già due voci, risuona anche la voce di Sonja. Tra esse egli cerca se stesso (e il delitto è soltanto una prova di sé), orienta il suo accento. Ora si attua un riorientamento di questi accenti; il dialogo, di cui noi abbiamo riportato il brano, avviene nel momento di passaggio di questo processo di mutamento d'accento. Le voci nell'animo di Raskol'nikov si sono già liberate e si intersecano a vicenda in modo diverso. Ma la voce non interrotta del personaggio nei limiti del romanzo noi non la sentiremo; solo nell'epilogo è dato un semplice cenno della sua possibilità. Naturalmente le particolarità della parola di Raskol'nikov, con tutta la varietà dei fenomeni stilistici ad essa propri da noi già indicata, sono ben lungi dall'esser esauriti. Ritorneremo ancora sulla vita straordinariamente piena di tensione che questa parola ha nei dialoghi con Porfirij.

Sull'*Idiota* ci soffermeremo ancor più brevemente, poiché qui non vi sono fenomeni stilistici sostanzialmente nuovi.

La confessione di Ippolit introdotta nel romanzo («La mia indispensabile spiegazione») è un modello classico di confessione con scappatoia, così come lo stesso mancato suicidio di Ippolit era nella sua stessa intenzione un suicidio con scappatoia.

Questa intenzione di Ippolit viene indicata da Myškin in modo sostanzialmente esatto. Rispondendo ad Aglaja, la quale avanza l'ipotesi che Ippolit si volesse sparare perché ella poi leggesse la sua confessione, Myškin dice: «Cioè... come dirvi?

È molto difficile. Ma certamente voleva che tutti gli si facessero intorno e gli dicessero di volergli un gran bene e di stimarlo, e che tutti lo pregassero di restare in vita. È possibilissimo che, più di ogni altro, avesse in vista voi, se in un momento simile vi ha ricordata... sebbene, forse, nemmeno lui sapesse di avere in vista voi»⁵⁸.

Questo, naturalmente, non è un calcolo grossolano, ma è appunto una scappatoia, che la volontà di Ippolit si lascia aperta e che nello stesso momento confonde il rapporto di lui con se stesso così come il rapporto di lui con gli altri⁵⁹. Perciò la voce di Ippolit è anch'essa interiormente incompiuta, anch'essa non conosce il punto fermo, come la voce dell'uomo del sottosuolo. Non a caso la sua ultima parola (quale doveva essere, nelle intenzioni, la confessione) di fatto risulta non essere per niente l'ultima, dato che il suicidio è fallito.

In contraddizione con questa coperta impostazione sul riconoscimento da parte degli altri, che determina tutto lo stile e il tono del suo discorso, si trovano le aperte proclamazioni di Ippolit, che determinano il contenuto della sua confessione: l'indipendenza dal giudizio altrui, l'indifferenza verso di esso e la manifestazione di libera volontà. «Non me ne voglio andare, — egli dice, — senza aver lasciato una parola di risposta, una parola libera, e non coatta, non già per giustificarmi — oh,

no!, non ho da chiedere perdono di nulla a nessuno, – ma solo per ch  io stesso lo desidero». In questa contraddizione sta tutta la sua figura, da essa   determinato ogni suo pensiero e ogni sua parola.

Con questa parola personale di Ippolit su se stesso si intreccia anche la parola ideologica che, nell'uomo del sottosuolo,   rivolta all'edificio del mondo, rivolto con protesta; l'espressione di questa protesta deve essere appunto il suicidio. Il suo pensiero sul mondo si sviluppa in forme di dialogo con una certa forza suprema che lo ha offeso.

L'orientamento reciproco del discorso di My skin con la parola altrui   anch'esso molto ricco di tensione, tuttavia ha un carattere alquanto diverso. Anche il discorso interiore di My skin si sviluppa dialogicamente sia verso se stesso, che verso l'altro. Anch'egli non parla di s , n  dell'altro, ma con se stesso e con l'altro, e l'inquietudine di questi dialoghi interni   grande. Ma egli   pi  guidato dal timore della sua propria parola (verso l'altro), che non dal timore della parola altrui. Le sue riserve, inibizioni eccetera si spiegano nella maggior parte dei casi proprio con questo timore; a cominciare dalla semplice delicatezza verso l'altro per finire con il profondo terrore che egli ha, per principio, di dire sull'altro una parola decisiva, definitiva. Egli teme i suoi pensieri sull'altro, i suoi sospetti e le sue supposizioni. Sotto questo rapporto   assai tipico il suo dialogo interiore prima dell'attentato di Rogozin contro di lui.

  vero, nel disegno di Dostoevskij, My skin   gi  il portatore della *parola penetrante*, cio  di una parola tale che   capace di introdursi attivamente e con sicurezza nel dialogo interiore dell'altra persona, aiutandola a riconoscere la sua propria voce. In uno dei momenti di pi  brusca interferenza delle voci in Nastas'ja Filippovna, quando essa nell'appartamento di Ganichka recita disperatamente la parte della «donna perduta», My skin introduce un tono quasi decisivo nel dialogo interiore di lei:

«– E voi non vi vergognate! Siete forse cos , come fingevate di essere or ora? Ma   mai possibile? – le grid  il principe con profondo, cordiale rimprovero.

«Nastas'ja Filippovna si meravigli , sorrise, ma, come se sotto il suo sorriso nascondesse qualche cosa, un po' turbata, gett  uno sguardo a Ganja e usc  dal salotto. M a prima ancora di arrivare all'anticamera, torn  indietro bruscamente, si avvicin  rapida a Nina Aleksandrovna, le prese la mano e se la port  alle labbra.

«– Io infatti non sono cos , lui ha indovinato, – sussurr  in fretta, con calore, avvampando e facendosi tutta rossa; poi, voltatasi, usc  questa volta con tanta rapidit  che nessuno pot  capire perch  fosse tornata indietro»⁶⁰.

Parole simili e con lo stesso effetto egli sa dire anche a Ganja, e a Rogozin, e a Elizaveta Prokof'evna, e ad altri. Ma questa parola penetrante, appello all'uno dalle voci dell'altro – come al vero suo essere – secondo il disegno di Dostoevskij in My skin non   mai decisiva. Essa   priva di quella certa definitiva sicurezza e autorit  e spesso semplicemente si perde. Anche lui non conosce la ferma e integra parola monologica. Il dialogismo interiore della sua parola   altrettanto grande e altrettanto inquieto che negli altri eroi.

Passiamo ai *Demoni*. Ci soffermeremo soltanto sulla confessione di Stavrogin.

Le particolarit  stilistiche della confessione di Stavrogin hanno attirato l'attenzione di Leonid Grossman, che vi ha dedicato un breve scritto intitolato *La stilistica di Stavrogin. (Per lo studio di un nuovo capitolo dei «Demoni»*)⁶¹.

Ecco il risultato della sua analisi: «Tale   l'inconsueto e sottile sistema compositivo della 'confessione' di Stavrogin. L'acuta autoanalisi della coscienza delittuosa, la trascrizione implacabile di tutte le sue pieghe pi  minute richiedevano anche nel tono stesso della narrazione un qualche principio nuovo di differenziazione della parola e di stratificazione del discorso integro e ben levigato. In quasi tutto il corso della narrazione si sente che vi   un principio che disgrega l'armonioso stile narrativo. Il tema terribilmente analitico della confessione dell'orrendo peccatore esigeva una incarnazione egualmente dissezionata e come in continua disgregazione. Il discorso

sinteticamente compiuto, piano ed equilibrato della descrizione letteraria non avrebbe corrisposto minimamente a questo mondo caoticamente sinistro ed ansiosamente malsicuro di uno spirito criminale. Tutta la mostruosa deformità e l'ineffabile orrore dei ricordi di Stavrogin esigevano questa sovversione della parola tradizionale. L'orribilità del tema ha cercato con insistenza nuovi modi di impiego della frase deformata e irritante. «La 'confessione di Stavrogin' è un mirabile esperimento stilistico nel quale la prosa d'arte classica del romanzo russo per la prima volta si scuote convulsivamente, si deforma e si lancia in direzione di conquiste. Solo sullo sfondo dell'arte europea della nostra epoca si può trovare un criterio per valutare tutti i procedimenti profetici di questa stilistica disorganizzata»⁶².

Leonid Grossman intendeva lo stile della «confessione» di Stavrogin come espressione monologica della sua coscienza; questo stile, secondo lui, è adeguato al tema, cioè al crimine stesso, e all'animo di Stavrogin. Grossman, in tal modo, applicava alla «confessione» i principi della comune stilistica, che tiene conto soltanto della parola diretta e intenzionale, della parola che conosce soltanto se stessa e il suo oggetto. In realtà lo stile della «confessione» di Stavrogin è determinata innanzitutto dalla sua impostazione interiormente dialogica nei confronti dell'altro. È appunto questo sguardo circospetto all'altro che determina le fratture del suo stile e tutto il suo specifico carattere. È appunto questo che aveva in mente anche Tichon, quando cominciò direttamente dalla «critica stilistica» dello stile della «confessione». È caratteristico che Grossman tralascia completamente ciò che è più importante nella critica di Tichon e non lo cita nel suo articolo, ma se ne occupa solo in linea secondaria. La critica di Tichon è molto importante, essa esprime indubbiamente il disegno artistico dello stesso Dostoevskij.

In che cosa vede Tichon il difetto fondamentale della confessione?

Le prime parole di Tichon dopo la lettura degli appunti di Stavrogin sono:

«— E non si potrebbe fare alcune correzioni in questo documento?

«— Perché? Io ho scritto con sincerità, — rispose Stavrogin.

«— Un poco nello stile...»⁶³.

In tal modo, lo stile e la sua malformità sono le cose che anzitutto colpiscono Tichon nella «confessione». Citiamo un brano del loro dialogo che rivela l'effettiva sostanza dello stile di Stavrogin.

«— *Sembra che vogliate farvi apposta più volgare di quello che desidererebbe il vostro cuore...* — diceva Tichon, facendosi sempre più ardito. Evidentemente, il 'documento' gli aveva suscitato una forte impressione.

«— Farmi? vi ripeto che non ho 'fatto' nulla e, soprattutto, non mi sono 'dato arie.

«Tichon abbassò rapidamente gli occhi.

«— Questo documento scaturisce direttamente dal bisogno di un cuore mortalmente ulcerato; ho capito bene? — egli proferì con insistenza e con straordinario calore.

Sì, questo è pentimento e naturale bisogno di pentimento che vi ha vinto, e vi siete messo su un grande cammino, un cammino di quelli inauditi. *Ma sembra che voi odiate e disprezziate già, anticipatamente, tutti quelli che leggeranno ciò che è descritto qui e li sfidiate a una lotta.* Giacché non vi vergognate di confessare il delitto, *perché vi vergognate del pentimento?*

«— Me ne vergogno?

«— *Ve ne vergognate e avete paura!*

«— Ho paura?

«— Mortalmente. *Mi guardino pure, voi dite; bene, ma voi stesso come guarderete gli altri?* Certi punti della vostra narrazione sono sottolineati stilisticamente; avete l'aria di compiacervi della vostra psicologia e vi aggrappate a ogni minuzia, pur di *meravigliare il lettore* con una insensibilità che in voi non esiste. *Che è questo, se non la sfida orgogliosa del colpevole al giudice?»*⁶⁴.

La confessione di Stavrogin, come la confessione di Ippolit e quella dell'uomo del sottosuolo, è una confessione con una intensissima impostazione sull'altro, del quale il personaggio non può fare

a meno, ma che al tempo stesso egli odia e il cui giudizio non accetta. Perciò la confessione di Stavrogin, così come le confessioni da noi analizzate in precedenza, è priva di forza conclusiva e tende a quella stessa cattiva infinità alla quale così chiaramente tendeva il discorso dell'uomo del sottosuolo. Senza il riconoscimento e la conferma da parte dell'altro Stavrogin non è capace di accettare se stesso, ma al tempo stesso non vuole nemmeno accettare i giudizi dell'altro su di sé. «Ma per me resteranno quelli che sapranno ogni cosa e mi guarderanno, e io guarderò loro. Voglio che tutti mi guardino. Se questo mi darà sollievo non lo so. Vi ricorro come ad un mezzo estremo». E al tempo stesso lo stile della sua confessione è dettato dal suo odio e dalla sua ostilità verso quei «tutti». Il rapporto di Stavrogin verso se stesso e verso l'altro è chiuso nello stesso cerchio senza uscita nel quale vagava l'uomo del sottosuolo, «Senza rivolgere nessuna attenzione ai suoi compagni» e al tempo stesso battendo con gli stivali, perché essi non potessero fare a meno di notare, finalmente, come egli non rivolgesse loro alcuna attenzione. Qui ciò è dato su di un altro materiale, molto lontano dalla comicità. Ma la situazione di Stavrogin è tuttavia comica. «Persino nella *forma* stessa di questa grandissima penitenza si cela qualcosa di *ridicolo*», dice Tichon.

Ma esaminando la stessa «confessione» dobbiamo riconoscere che per i segni esteriori dello stile essa si distingue nettamente dalle *Memorie del sottosuolo*. Non un a sola parola altrui, non un solo accento altrui penetra nel suo tessuto. Non un a sola riserva, non una sola ripetizione, niente puntini di sospensione. Nessun segno esteriore di una schiacciante influenza della parola altrui sembra sia qui presente. Qui, effettivamente, la parola altrui è talmente penetrata nell'interno, negli atomi stessi della costruzione, le repliche in contrasto si sovrappongono in modo così compatto l'una all'altra che la parola si presenta esteriormente monologica. Ma anche un orecchio non attento coglie tuttavia in essa quella brusca e irreconciliabile interferenza delle voci, immediatamente rilevata da Tichon.

Lo stile è determinato innanzitutto dal cinico rifiuto di riconoscere l'altro, rifiuto la cui intenzionalità viene sottolineata. La frase è rozzamente spezzata e cinicamente precisa. Questa non è una rigosità e una precisione sana, non è una documentarietà nel senso comune della parola, poiché una tale realistica documentarietà è rivolta al suo oggetto e – con tutta l'aridità del suo stile – tende ad essere adeguata a tutti gli aspetti di esso. Stavrogin si sforza di dare la sua parola senza accento di valore, di renderla volutamente rigida, di togliere ad essa ogni tono umano. Egli vuole che tutti guardino a lui, ma al tempo stesso egli si confessa chiuso in una maschera immobile e mortale. Perciò egli ristrutturava ogni proposizione in modo che non vi si scopra il suo tono personale, non trapeli il suo accento pentito o sia pure semplicemente turbato. Perciò egli spezza la frase, poiché la fra se normale è troppo flessibile e sensibile nel trasmettere la voce umana.

Citiamo solo un esempio: «Io, Nikolaj Stavrogin, ufficiale a riposo, nel 186* vivevo a Pietroburgo, abbandonandomi alla depravazione nella quale non trovavo piacere. Ebbi allora durante un certo tempo tre alloggi, in uno dimoravo io stesso, in certe camere mobiliate con pensione e servizio, dove si trovava allora anche Mar'ja Lebjadkina, oggi mia legittima moglie. Gli altri miei alloggi invece li avevo presi in affitto a mese per un intrigo: in uno ricevevo una signora che mi amava, e nell'altro la sua cameriera, e per un certo tempo fui molto preso dal proposito di far sì che tutt'e due, padrona e serva, s'incontrassero in casa mia. Conoscendo i due caratteri, mi ripromettevo un gran piacere da questo scherzo»⁶⁵.

La frase sembra interrompersi là dove comincia la viva voce umana. Stavrogin sembra volgerci le spalle dopo ogni parola che ci ha gettato. È da notare che perfino la parola «io», egli cerca di tralasciarla là dove parla di se stesso, dove «io» non è una semplice indicazione formale per il verbo, ma dove su di esso dovrebbe cadere un accento particolarmente forte e personale (per esempio, nella prima e nell'ultima proposizione del brano citato). Tutte le particolarità sintattiche che Grossman sottolinea – la frase spezzata, la parola volutamente oscura o volutamente cinica, eccetera. – sono in sostanza la manifestazione della tendenza fondamentale di Stavrogin: quella di eliminare ostentatamente e a mo' di sfida dalla sua parola il vivo accento personale, di parlare

voltando le spalle all'ascoltatore. Naturalmente, accanto a questo elemento, noi troveremo senza fatica nella «confessione» di Stavrogin anche quasi tutti quei fenomeni che abbiamo individuato nelle precedenti enunciazioni monologiche degli eroi, sebbene, per la verità, in una forma alquanto attenuata e comunque in subordine alla tendenza fondamentale dominante.

Il racconto dell'*Adolescente*, particolarmente all'inizio, ci fa quasi ritornare alle *Memorie del sottosuolo*: la stessa polemica nascosta e aperta con il lettore, le stesse riserve, i puntini di sospensione, la stessa introduzione di repliche previste, la stessa dialogizzazione di tutti i rapporti con se stesso e con gli altri. Le stesse particolarità caratterizzano, naturalmente, anche la parola dell'Adolescente in quanto eroe.

Nella parola di Versilov si scoprono fenomeni alquanto diversi. Questa è una parola contenuta e, sembrerebbe, assolutamente di buon gusto. Ma in realtà anche in essa non v'è una vera dignità. Essa è tutta costruita in modo da soffocare volutamente e ostentatamente, con una sfida contenuta ma sprezzante all'altro, tutti i toni e gli accenti personali. Ciò indigna e offende l'Adolescente, che brama di ascoltare la vera voce di Versilov. Con mirabile maestria, Dostoevskij in rari momenti fa sì che si apra un varco anche questa voce, con le sue nuove e inattese intonazioni. Versilov evita a lungo e tenacemente di incontrarsi con l'Adolescente faccia a faccia senza la maschera verbale da lui elaborata e portata sempre con tanta eleganza. Ecco uno degli incontri in cui la voce di Versilov si apre un varco:

«— Queste scale... — borbottava tra i denti Versilov, strascicando le parole, evidentemente per dire qualche cosa e temendo che mi mettessi a dire qualcosa: — queste scale... ne ho perso l'abitudine; tu invece stai al terzo piano; ma ora troverò da me la strada... Non incomodarti mio caro... ti piglierai un raffreddore...

«Eravamo arrivati in fondo alle scale fino al portone e io continuavo a seguirlo.

Egli aprì il portone; il vento, entrando rapidamente, spense la candela. A un tratto afferrai la sua mano; era completamente buio. Egli trasalì, ma continuò a tacere.

Mi chinai sulla sua mano e a un tratto mi misi a baciarla avidamente, ripetutamente.

«— Ma, caro ragazzo, perché mi vuoi tanto bene? — diss'egli, ma con tono del tutto diverso. La sua voce tremava, c'era in essa qualcosa di completamente nuovo come se non fosse più lui che parlava»⁶⁶.

Ma l'interferenza delle due voci nella voce di Versilov è particolarmente netta e forte nel rapporto con la Achmakova (odio-amore) e in parte con la madre dell'Adolescente. Questa interferenza termina con la completa scissione temporanea di queste voci, con la comparsa del sosia.

Nei *Fratelli Karamazov* nella costruzione del discorso monologico del personaggio compare un nuovo elemento sul quale dobbiamo soffermarci brevemente, anche se propriamente esso si rivela in tutta la sua pienezza già nel dialogo.

Abbiamo detto che i personaggi di Dostoevskij sanno tutto fin dall'inizio e si limitano a effettuare una scelta tra un materiale semantico completamente presente. Ma a volte essi nascondono a se stessi ciò che in effetti già sanno e vedono. L'espressione più semplice di questo sono i duplici pensieri caratteristici di tutti i personaggi di Dostoevskij (anche di Myškin e di Alëša). Un pensiero è manifesto, e è quello che determina il *contenuto* del discorso, l'altro è nascosto, ma non di meno determina la *costruzione* del discorso, gettando su di essa la sua ombra.

Il racconto *La mite* è costruito direttamente sul motivo della ignoranza cosciente. L'eroe nasconde a se stesso ed elimina accuratamente dalla sua propria parola qualcosa che sta continuamente davanti ai suoi occhi. Tutto il suo monologo si riduce appunto ad indurre se stesso a vedere e riconoscere finalmente ciò che in realtà egli sa e vede già fin dall'inizio. Due terzi di questo monologo sono determinati dal disperato tentativo del personaggio di evitare quel che già internamente determina il suo pensiero e il suo discorso, come «verità» invisibilmente presente. Egli si sforza dapprima di «raccolgere i suoi pensieri in un punto», che sta al di fuori di questa verità.

Ma alla fine egli è tuttavia costretto a raccogliarli in questo per lui orribile punto della «verità».

Questo motivo stilistico è elaborato nel modo più profondo nei discorsi di Ivan Karamazov. Prima il suo desiderio che il padre muoia, e poi il suo concorso nell'omicidio sono i fatti che invisibilmente determinano la sua parola, naturalmente in stretto e indissolubile legame con il suo duplice orientamento ideologico nel mondo. Il processo della vita interiore di Ivan, che viene rappresentato nel romanzo, è in misura notevole un processo di riconoscimento e di affermazione per sé e per gli altri di ciò che egli in realtà conosce già da tempo.

Ripetiamo: questo processo si sviluppa soprattutto nei dialoghi e principalmente nei dialoghi con Smerdjakov. È Smerdjakov che si impadronisce gradualmente di quella voce di Ivan che questi cerca di nascondere a se stesso. Smerdjakov può guidare questa voce appunto perché la coscienza di Ivan non guarda e non vuole guardare da questa parte. Alla fine egli ottiene da Ivan l'atto e la parola a lui necessari. Ivan parte per Cermashnja, dove Smerdjakov lo ha insistentemente esortato a recarsi: «E s'era già seduto in carrozza, quando Smerdjakov corse là a raccomandare il tappetino.

«— Lo vedi... a Cermashnja vado... — chissà come, d'improvviso, sfuggì a Ivan Fedorovič, un'altra volta al modo di iersera: fu come se, indipendentemente da lui, gli fosse scoccato dalle labbra: ed ebbe perfino, nervoso, un risolino. A lungo, in seguito, questo gli tornò alla memoria.

«— Dunque è vero come si dice, che con un uomo intelligente anche due chiacchiere sono interessanti, — in tono sicuro rispose Smerdjakov, dando a Ivan Fedorovič un'occhiata penetrante»⁶⁷.

Il processo di autochiarificazione e di graduale percezione di ciò che egli in realtà sapeva, che gli diceva la sua seconda voce, costituisce il contenuto delle successive parti del romanzo. Il processo rimane incompiuto. Lo interrompe l'alienazione mentale di Ivan.

La parola ideologica di Ivan, l'orientamento personale di questa parola, il suo essere rivolta dialogicamente al suo oggetto risaltano con eccezionale chiarezza ed evidenza. Questa non è un'opinione sul mondo, ma una personale non accettazione del mondo, un rifiuto di esso, rivolto a Dio come al responsabile dell'ordinamento del mondo. Ma questa parola ideologica di Ivan si sviluppa come in un duplice dialogo, nel dialogo di Ivan con Alëša è inserito il dialogo composto da Ivan (o meglio, il monologo dialogizzato) tra il Grande inquisitore e Cristo.

Esaminiamo ancora un'altra varietà della parola in Dostoevskij, la parola agiografica. Essa appare nei discorsi della Zoppa, nei discorsi di Makar Dolgorukij e, infine, nella Vita di Zosima. Per la prima volta, forse, era apparsa nei racconti di Myškin (in particolare l'episodio con Marja). La parola agiografica è una parola senza circospezione, che basta tranquillamente a se stessa e al suo oggetto.

Ma in Dostoevskij questa parola, naturalmente, è stilizzata. La voce monologicamente ferma e sicura del personaggio in realtà non compare mai nelle sue opere, ma una certa tendenza ad essa si sente chiaramente in alcuni rari casi. Quando l'ero e, secondo il disegno di Dostoevskij, si avvicina alla verità su se stesso, si concilia con gli altri e acquista la sua vera voce, il suo stile e il suo tono cominciano a mutare. Quando, ad esempio, il protagonista della *Mite*, secondo il disegno, giunge alla verità: «La verità inevitabilmente eleva la sua intelligenza e il suo cuore. Verso la fine persino il tono del racconto muta in confronto al disordinato suo inizio» (dalla premessa di Dostoevskij).

Ecco questa mutata voce del personaggio nell'ultima pagina della novella:

«Cieca, cieca! È morta, non sente! Non sai di quale paradiso ti avrei circondata.

Il paradiso ce l'avevo io nell'anima, io l'avrei trapiantato tutt'intorno a te!

Be', tu non mi avresti amato... e pazienza, che vuol dire? Tutto sarebbe stato così, tutto sarebbe rimasto così. Mi avresti solo raccontato tutto, come a un amico, ed ecco, avremmo gioito, avremmo riso gioiosamente guardandoci l'un l'altro negli occhi. Così saremmo vissuti. E anche se tu avessi amato un altro... be', pazienza, pazienza! Tu saresti andata con lui e avresti riso, e io ti avrei guardata dall'altra parte della via... Oh, fosse pure qualunque cosa, purché aprisse gli occhi almeno una volta! Per un solo attimo, per uno soltanto! mi getterebbe uno sguardo, ecco, come poc'anzi, quando stava davanti a me e giurava che sarebbe stata una moglie fedele! Oh, un solo sguardo

avrebbe capito tutto!»⁶⁸.

Nello stesso stile analoghe parole sul paradiso, ma in toni di esecuzione, suona no nei discorsi del «giovine fratello dello 'starec' Zosima», nei discorsi dello stesso Zosima, dopo la vittoria su se stesso (episodio con l'ordinanza e il duello), e, infine, nei discorsi del «visitatore misterioso» dopo la confessione da lui compiuta. Ma tutti questi discorsi in maggior o minor misura sono soggetti ai toni stilizzati dello stile ecclesiastico-agiografico o ecclesiastico-confessorio. Nella narrazione stessa questi toni appaiono una sola volta: nei *Fratelli Karamazov* nel capitolo *Cana Galileae*.

Un posto particolare occupa la *parola penetrante*, che ha funzioni sue proprie nelle opere di Dostoevskij. Nelle intenzioni essa deve essere fermamente monologica, non scissa, una parola senza sguardi circospetti, senza scappatoie, senza interna polemica. Ma questa parola è possibile solo nel reale dialogo con un altro.

In generale la conciliazione e la fusione delle voci anche nei limiti di una sol a coscienza – nelle intenzioni di Dostoevskij e in base ai suoi principali presupposti ideologici – non può essere un atto monologico, ma presuppone l'associazione della voce del personaggio al coro; ma per questo è necessario spezzare e soffocare le sue voci fittizie, che interrompono e contraffanno la vera voce dell'uomo. Sul piano dell'ideologia sociale di Dostoevskij ciò si esprimeva nella esigenza di fondere l'intellettualità con il popolo: «Rassegnati, uomo orgoglioso, e innanzitutto spezza il tuo orgoglio. Rassegnati, uomo ozioso, e innanzitutto lavora come lavora il popolo». Sul piano poi della sua ideologia religiosa ciò significava unir si al coro e gridare con tutti «osanna!» In questo coro la parola si trasmette di bocca in bocca negli identici toni di lode, di gioia e di allegria. Ma sul piano dei suoi romanzi non è sviluppata questa polifonia di voci pacificate, ma una polifonia di voci in lotta tra loro e internamente scisse. Queste ultime son date non più sul piano delle sue speranze angustamente ideologiche, ma nella effettiva realtà del tempo. L'utopia religiosa e sociale, propria delle sue concezioni ideologiche, che, non assorbiva e non dissolveva in sé la sua visione artistica oggettiva.

Qualche parola sullo stile del narratore.

La parola del narratore anche nelle ultime opere non porta con sé, in confronto con la parola dei personaggi, nessun tono nuovo e nessuna impostazione sostanzialmente nuova. Essa è, come prima, parola tra le parole. In generale la narrazione si muove tra due limiti: tra la parola aridamente informativa, protocollare, che nulla raffigura, e la parola del personaggio. Ma là dove la narrazione tende alla parola del personaggio, essa la dà con un accento spostato o mutato (in modo irritante, polemico, ironico) e soltanto in rarissimi casi tende a fondersi con essa in un unico accento.

È tra questi due limiti che la parola del narratore si muove in ogni romanzo. L'influenza di questi due limiti si rivela in modo evidente finanche nei titoli dei capitoli: alcuni titoli sono presi direttamente dalle parole del personaggio (ma, come titoli di capitoli, queste parole, naturalmente, mutano d'accento); altri sono dati nello stile dell'eroe; altri ancora hanno un carattere pratico, informativo; altri, infine, sono letterariamente convenzionali. Ecco un esempio per ogni caso tratto dai *Fratelli Karamazov*: cap. 6 (del secondo libro) *Che vive a fare, un uomo simile* (parole di Dmitrij); cap. 2 (del primo libro) *Si disfa del primo figlio* (nello stile di Fedor Pavlovič); cap. 1 (del primo libro) *Fedor Pavlovič Karamazov* (titolo informativo); cap. 6 (del quinto libro) *Fra il lusco e il brusco* (titolo letterariamente convenzionale). L'intitolazione nei *Fratelli Karamazov* racchiude in sé, come un microcosmo, tutta la varietà di toni e di stili compresi nel romanzo.

In nessun romanzo questa varietà di toni e di stili si riduce ad un unico denominatore. Non vi sono mai parole-dominanti, sia che si tratti di parola dell'autore che di parola del personaggio principale. Una unità di stile in questo senso monologico non esiste nei romanzi di Dostoevskij. Per quel che riguarda l'orientamento del racconto nel suo complesso, esso, come sappiamo, è rivolto dialogicamente al personaggio. Giacché la assoluta dialogizzazione di tutti gli elementi dell'opera, senza alcuna eccezione, è un momento essenziale del disegno stesso dell'autore.

La narrazione, là dove non si mescola, come voce altrui, nel dialogo interiore dei personaggi,

dove non entra in unione intermittente con il discorso di questo o di quello di essi, espone il fatto senza voce, senza intonazione o con una intonazione convenzionale. L'arida parola informativa, protocollare è come una parola senza voce, un materiale grezzo per la voce. Ma questo fatto privo di voce e di accento è dato in modo che esso può entrare nell'orizzonte del personaggio stesso e può diventare materiale per la sua propria voce, materiale per il suo giudizio su se stesso. L'autore non pone in esso un proprio giudizio, una propria valutazione. Ed è perciò che il narratore non ha un orizzonte più vasto, non ha prospettive.

In tal modo, alcune parole partecipano direttamente e apertamente al dialogo interiore del personaggio, altre potenzialmente: l'autore le costruisce in modo che possano essere fatte proprie dalla coscienza e dalla voce del personaggio, il loro accento non è predeterminato, per esso è lasciato uno spazio libero.

Così, nelle opere di Dostoevskij non vi è nulla di definitivo, che concluda e che de termini una volta per sempre la parola. Perciò non vi è neppure una immagine precisa del personaggio, che risponda alla domanda: «Chi è *lui?*» Qui vi sono solo le domande «Chi sono *io?*» e «Chi sei *tu?*» Ma anche queste domande suonano in un dialogo interiore ininterrotto e incompiuto, la parola del personaggio e la parola sul personaggio sono determinate da un aperto rapporto dialogico con se stesso e con l'altro. La parola dell'autore non può abbracciare da tutti i lati, chiudere e compiere dall'esterno il personaggio e la sua parola. Essa può soltanto rivolgersi a lui.

Tutte le determinazioni e tutti i punti di vista sono assorbiti dal dialogo, sono attratti nel suo divenire. Dostoevskij non conosce la parola esterna, che, senza mescolarsi nel dialogo interiore del personaggio, ne costruisca in modo neutrale ed obiettivo l'immagine compiuta. La parola «esterna», che fa il bilancio finale della personalità non rientra nel suo disegno. Nel mondo di Dostoevskij non vi è nulla di fermo, di morto, di finito, che rimanga senza risposta o che abbia già detto la sua ultima parola.

4. Il dialogo in Dostoevskij

L'autocoscienza del personaggio è in Dostoevskij completamente dialogizzata: in ogni suo momento essa è proiettata all'esterno, si rivolge, piena di tensione, a se stessa, all'altro, a un terzo. Al di fuori di questo vivo rivolgersi a se stessa e agli altri essa non esiste nemmeno per se stessa. In questo senso si può dire che l'uomo in Dostoevskij è *il soggetto d'un rivolgersi*. Di lui non si può parlare: gli ci si può solo rivolgere. Quelle «profondità dell'anima umana», la cui raffigurazione Dostoevskij considerava il compito principale del suo realismo «nel senso più alto», si rivelano soltanto in questo rivolgersi pieno di tensione. Non è possibile impadronirsi dell'uomo interiore, osservarlo e comprenderlo, se se ne fa un oggetto di analisi indifferente e neutrale; non si può impadronirsene nemmeno se ci si fonde con lui, se si penetra in lui col sentimento. No, a lui ci si può accostare e lo si può scoprire – o meglio, indurlo a rivelarsi – solo comunicando con lui, dia logicamente. Raffigurare l'uomo interiore, come lo intende Dostoevskij, si può sol tanto raffigurando il rapporto comunicativo di lui con l'altro. Soltanto nella relazione comunicativa reciproca, nella interazione dell'uomo con l'uomo si rivela a «l'uomo nell'uomo» sia per gli altri, sia per se stesso.

È ben chiaro che al centro del mondo artistico di Dostoevskij deve trovarsi il dialogo, e il dialogo non come mezzo, ma come fine autonomo. Il dialogo qui non è la soglia dell'azione, ma l'azione stessa. Esso non è neppure un mezzo per scoprir e, per manifestare il carattere già pronto dell'uomo; no, qui l'uomo non solo si manifesta all'esterno, ma diviene per la prima volta ciò che è, ripetiamo, non solo per gli altri, ma anche per se stesso. Essere significa comunicare dialogicamente. Quando il dialogo finisce, tutto finisce. Perciò il dialogo in realtà non può e non deve finire. Sul piano della sua concezione del mondo utopistico-religiosa Dostoevskij trasferisce il dialogo nell'eternità, pensandolo come eterno con-gaudio, con-estasi, con-cordia. Sul piano del romanzo ciò è dato come inesauribilità del dialogo, e in un primo momento come sua cattiva

infinità.

Nei romanzi di Dostoevskij, tutto si raccoglie intorno al dialogo, alla contrapposizione dialogica, come al suo centro. Tutto è mezzo, il dialogo è fine. Una sola voce non porta a termine nulla e nulla decide. Due voci sono il minimum della vita, il minimum dell'essere.

La potenziale infinità del dialogo nel disegno dostoevskijano risolve di per sé il problema dei motivi per cui un tale dialogo non può essere d'intreccio nel senso rigoroso del termine, poiché il dialogo d'intreccio tende anch'esso necessariamente a una fine, come lo stesso avvenimento d'intreccio, di cui esso è, in sostanza, un momento. Perciò il dialogo in Dostoevskij, come già abbiamo detto, è sempre al di là dell'intreccio, cioè intimamente indipendente dal reciproco rapporto d'intreccio dei parlanti, anche se, naturalmente, è preparato dall'intreccio. Ad esempio, il dialogo di Myškin con Rogozin è un dialogo di «uomo con uomo», e per nulla affatto un dialogo di due rivali, anche se proprio la rivalità li ha messi l'uno di fronte all'altro. Il nucleo del dialogo è sempre al di là dell'intreccio, quale che sia la sua tensione dal punto di vista dell'intreccio (ad esempio, il dialogo di Aglaja con Nastas'ja Filippovna). Tuttavia l'involucro del dialogo è sempre profondamente d'intreccio. Solo nelle prime opere di Dostoevskij i dialoghi avevano un carattere alquanto astratto e non erano inseriti nella solida intelaiatura di un intreccio.

Lo schema fondamentale del dialogo in Dostoevskij è molto semplice: la contrapposizione dell'uomo all'uomo, come contrapposizione dell'«io» e dell'«altro».

Nelle prime opere questo «altro» ha anch'esso un carattere alquanto astratto: è l'altro come tale. «Io sono solo, ed essi sono tutti» – pensava di sé in gioventù l'uomo del sottosuolo. Ma così in realtà continua a pensare nella sua vita successiva. Il mondo si divide per lui in due parti: in una c'è «io», nell'altra «essi», cioè tutti gli altri senza eccezione, quali che essi siano. Ogni uomo esiste per lui innanzitutto come «altro». Questa definizione dell'uomo condiziona direttamente anche tutti i suoi rapporti con esso. Egli riduce tutti gli uomini ad un unico denominatore: «l'altro». Egli assegna a questa categoria i compagni di scuola, i colleghi, il servo Apollon, la donna che si innamora di lui e perfino il creatore dell'ordinamento del mondo, con cui egli polemizza, e ad essi reagisce come ad «altri» da sé.

Questa astrattezza è determinata da tutto il disegno di quest'opera. La vita dell'eroe del sottosuolo è priva di qualsiasi intreccio. La vita d'intreccio, nella quale vi sono amici, fratelli, genitori, mogli, rivali, donne amate, eccetera e nella quale egli stesso potrebbe essere fratello, figlio, marito, egli la sperimenta solo nei sogni. Nella sua vita vera non vi sono queste categorie umane reali.

È per questo che i dialoghi interiori ed exteriori sono, in quest'opera, così astratti e classicamente netti che li si può paragonare soltanto ai dialoghi di Racine. L'infinità del dialogo esteriore risalta qui con la stessa chiarezza matematica dell'infinità del dialogo interiore. Il reale «altro» può entrare nel mondo dell'«uomo del sottosuolo» solo come quell'«altro» con cui egli già conduce la sua disperata polemica interiore. Qualsiasi reale voce altrui si fonde inevitabilmente con la voce altrui che già suona alle orecchie dell'eroe. Anche la parola reale dell'«altro» è attratta nel movimento del *perpetuum mobile*, al pari di tutte le anticipate repliche altrui. L'eroe esige tirannicamente da essa un pieno riconoscimento e una piena affermazione di sé, ma al tempo stesso non accetta questo riconoscimento e questa affermazione, giacché qui egli dimostra d'essere il lato debole, passivo: compreso, accettato, perdonato. Il suo orgoglio non può sopportarlo.

«Anche le lacrime di poco fa, che io, come una donnetta confusa, non ho potuto trattenere davanti a te, non te le perdonerò mai! E quello che ora ti confesso, lo stesso *a te* non lo perdonerò mai!» così egli grida durante la sua confessione alla ragazza da lui amata. «Ma lo capisci come ti odierò ora, dopo averti detto questo, perché sei stata qui e mi hai ascoltato? Perché l'uomo una sola volta nella vita dice tutto così, e anche allora in un attacco isterico!...

Che ti occorre ancora? Perché, dopo tutte queste cose, mi stai ancora davanti, mi tormenti, e non vai via?»⁶⁹.

Ma lei non esce. Accade ancora peggio. Ella lo comprende e lo accetta così com'è. Ed egli non può sopportare la sua compassione e la sua accettazione.

«Mi venne anche, nella mia testa sconvolta, l'idea che le parti ormai si erano definitivamente invertite, che l'eroina adesso era lei, e io una creatura altrettanto umiliata e calpestata come era lei di fronte a me in quella notte, quattro giorni addietro. E tutto ciò era entrato in me fin dai momenti in cui stavo disteso bocconi sul divano!

«Dio mio! Ma possibile che allora la invidiassi?

«Non so, ancora adesso non posso stabilirlo, e allora, certamente, potevo capirlo ancora meno di adesso. Perché senza esercitare un potere e una tirannia su qualcuno io non posso vivere... Ma... ma, del resto, coi ragionamenti non si spiega nulla, e per conseguenza è inutile ragionare»⁷⁰.

L'«uomo del sottosuolo» rimane fermo nella sua disperata opposizione all'altro. La reale voce umana, come pure l'anticipata replica altrui, non possono mettere fine al suo infinito dialogo interiore.

Abbiamo già detto che il dialogo interiore (cioè il microdialogo) e i principi della sua costruzione furono la base sulla quale Dostoevskij in un primo momento introduceva altre voci reali. Questo rapporto reciproco di dialogo interiore ed esteriore, espresso compositivamente, dev'essere ora esaminato con maggior attenzione, perché in esso è l'essenza del dialogismo di Dostoevskij.

Abbiamo visto che nel *Sosia*, il secondo personaggio (il sosia) era introdotto direttamente da Dostoevskij come seconda voce interiore personificata dello stesso Goljadkin. Tale era anche la voce del narratore. D'altro canto, la voce interiore di Goljadkin non era in sé che un sostituto, un surrogato specifico della reale voce altrui. Grazie a ciò si otteneva un legame strettissimo tra le voci e una estrema (per la verità, qui unilaterale) tensione del loro dialogo. La replica altrui (del sosia) non può toccare nel vivo Goljadkin perché non è altro che la sua propria parola su labbra altrui, ma, per così dire, voltata a rovescio, con un accento spostato e malignamente deformato.

Questo principio di combinazione delle voci, ma in forma complicata e approfondita, si conserva anche in tutta l'opera successiva di Dostoevskij. Ad esso egli deve la forza eccezionale dei suoi dialoghi. I due personaggi sono sempre presentati da Dostoevskij in modo che ciascuno di essi sia intimamente legato alla voce interiore dell'altro, anche se non è più la diretta personificazione di questa voce (ad eccezione del diavolo di Ivan Karamazov). Per questo nel loro dialogo le repliche dell'uno sfiorano e addirittura in parte coincidono con le repliche del dialogo interiore dell'altro. Il profondo, essenziale legame o la parziale coincidenza delle parole di un personaggio con la parola interiore e segreta dell'altro personaggio sono un momento obbligatorio di tutti i dialoghi essenziali di Dostoevskij, e i dialoghi principali si reggono su di esso.

Riportiamo un breve, ma assai significativo dialogo tratto dai *Fratelli Karamazov*.

Ivan Karamazov crede ancora pienamente nella colpevolezza di Dmitrij. Ma nel profondo dell'anima, quasi ancora di nascosto da se stesso, si pone la questione della sua propria colpa. La lotta interna del suo animo assume un carattere di eccezionale tensione. In questo momento appunto si svolge il dialogo con Alëša che riportiamo.

Alëša nega categoricamente che Dmitrij sia colpevole.

«— E chi è dunque l'assassino, secondo voi altri? — domandò con evidente freddezza; e anzi addirittura una vibrazione d'alterigia risonava nel tono della sua domanda.

«— Tu per primo sai chi è, — con voce pacata e penetrante disse allora Alëša.

«— Chi? Quella favoletta, niente niente, di quell'idiota pazzo ed epilettico? di Smerdjakov?

«D'improvviso Alëša sentì di tremare da capo a piedi.

«— Tu per primo sai chi è, — gli sfuggì mentre le forze gli mancavano. Si sentiva soffocare.

«— Ebbene, chi è, chi è? — quasi ormai con furore gridò Ivan. Tutta la sua riservatezza era sparita di colpo.

«— Una sola cosa so io, — sempre in quella specie di bisbiglio disse ancora Alëša.

— A uccidere il babbo, *non sei stato tu*.

«— 'Non sei stato tu!' Che significa, non sei stato tu? — impiettrì Ivan.

«— Non sei stato tu a uccidere il babbo, non sei stato tu! — ripeté Alëša, con fermezza.

«Passò un minuto di silenzio.

«— Grazie, lo so da me, che non sono stato io: vaneggi forse? — con un pallido, contratto sorriso ruppe il silenzio Ivan. I suoi occhi eran tesi ad Alëša. Entrambi s'erano di nuovo fermati presso un lampione.

«— No, Ivan: tu, nel tuo intimo, più d'una volta ti sei detto che l'assassino sei tu.

«— Quando, l'ho detto? Io stavo a Mosca... Quando, l'ho detto? — smarrendosi tutto balbettò Ivan.

«— Tu ti sei detto così molte volte quando restavi solo, in questi due mesi tremendi, — con voce sempre egualmente pacata e scandita continuava Alëša. Ma parlava, ormai, come fuori di sé, come non di sua volontà, obbedendo a una specie di ineluttabile imposizione. — Tu hai accusato te stesso e ti sei confessato che l'assassino sei tu e nessun altro. Ma ad uccidere non sei stato tu, t'inganni: non sei tu l'assassino, ascoltami bene, non sei tu! Iddio m'ha mandato a dirti questo»⁷¹.

Qui il procedimento di Dostoevskij da noi esaminato è messo a nudo e rivelato con ogni evidenza nel suo contenuto. Alëša afferma di rispondere a una domanda che lo stesso Ivan si pone nel suo dialogo interiore. Questo brano è un esempio estremamente tipico di parola penetrante e della funzione artistica che questa ha del dialogo. Molto importante è quanto segue. Le sue stesse segrete parole sulle labbra di un altro suscitano in Ivan resistenza e odio nei confronti di Alëša, proprio perché esse lo hanno effettivamente toccato nel vivo, perché rappresentano effettivamente una risposta alla sua domanda. Adesso egli non accetta che il suo problema interiore sia discusso da altri. Alëša lo sa benissimo, ma prevede che Ivan — «profonda coscienza» — prima o poi darà inevitabilmente a se stesso una categorica risposta affermativa: io ho ucciso. A se stesso, secondo il disegno di Dostoevskij, egli non può dare altra risposta. Ed ecco che allora dovrà servire la parola di Alëša, proprio come parola dell'*altro*: «Fratello, — con voce tremante riprese Alëša, — io t'ho detto così perché, nella mia parola, tu hai fede, lo so. Per tutta la vita che hai innanzi t'ho detto questa parola: *non sei stato tu!* M'intendi? per tutta la vita! Ed è stato Iddio che m'ha posto nell'anima di dirti così anche se da questo momento tu dovessi odiarmi in eterno»⁷².

Le parole di Alëša che si intersecano con il discorso interiore di Ivan, vanno confrontate con le parole del diavolo, che anch'esse ripetono le parole e i pensieri dello stesso Ivan. Il diavolo introduce nel dialogo interiore di Ivan accenti di derisione e di irrimediabile condanna, analogamente alla voce del diavolo nel progetto dell'opera di Trishatov, il cui canto suona «accanto agli inni, insieme con gli inni, quasi coincide con essi, ma intanto è tutt'altra cosa». Il diavolo parla come Ivan, ma al tempo stesso come un «altro», che deforma e esagera ostilmente i suoi accenti. «Tu sei me, sei me stesso, — dice Ivan al diavolo, — mutato solo di faccia». Anche Alëša porta nel dialogo interiore di Ivan accenti altrui, ma in un senso direttamente opposto. Alëša, in quanto «altro», introduce toni di amore e di pacificazione, che sulle labbra di Ivan, riguardo a se stesso, sono naturalmente impossibili. Il discorso di Alëša e il discorso del diavolo, pur ripetendo egualmente le parole di Ivan, ne mutano l'accento in sensi diametralmente opposti. L'uno rafforza una replica del suo dialogo interiore, l'altro ne rafforza un'altra.

Questa ripartizione dei personaggi e questo rapporto reciproco delle loro parole è estremamente tipico di Dostoevskij. Nei dialoghi di Dostoevskij si scontrano e disputano non due voci monologiche integre, ma due voci scisse (una — in ogni caso — è scissa). Le repliche palesi dell'uno rispondono alle repliche occulte dell'altro. La contrapposizione a un personaggio di due personaggi, ciascuno dei quali è collegato con le opposte repliche del dialogo interiore del primo, è un gruppo estremamente tipico di Dostoevskij.

Per comprendere esattamente il disegno di Dostoevskij è molto importante tener conto di quanto egli dice sulla funzione dell'altra persona come «altro», poiché i suoi principali effetti artistici si ottengono facendo pronunciare una stessa parola da diverse voci, contrapposte l'una all'altra.

Come parallelo al dialogo di Alëša e Ivan da noi citato riportiamo il brano di una lettera di Dostoevskij a G. A. Kovner (1877):

«Non mi sono del tutto piaciute quelle due righe della sua lettera in cui lei dice di non sentire alcun pentimento per quanto ha commesso nella banca. Vi è qualcosa di superiore agli argomenti dell'intelletto e a tutte le possibili circostanze convenienti, qualcosa cui tutti sono obbligati a sottomettersi (cioè di nuovo come a una specie di *bandiera*). Penso che lei sia tanto intelligente che non si offenderà della sincerità e della *spontaneità* della mia osservazione. In primo luogo, io non sono migliore di lei e di nessuno (e questa non è affatto falsa umiltà, e per ché dovrei farlo?), e in secondo luogo, anche se io la giustifico a mio modo in cuor mio (come invito anche lei a giustificare me), è tuttavia meglio che sia *io* a giustificare lei, piuttosto che lei a giustificare se stesso»⁷³.

Un'analoga ripartizione dei personaggi troviamo nell'*Idiota*. Qui vi sono due gruppi principali: Nastas'ja Filippovna, Myškin e Rogozin costituiscono un gruppo; Mishkin, Nastas'ja Filippovna, Aglaja un altro gruppo. Ci soffermeremo soltanto sul primo.

La voce di Nastas'ja Filippovna, come abbiamo visto, si scinde nella voce che la riconosce colpevole, «donna perduta», e nella voce che la giustifica e l'accetta. La combinazione intermittente di queste due voci riempie i suoi discorsi: ora prevale l'una, ora l'altra, ma nessuna può vincere definitivamente l'altra. Gli accenti di ciascuna voce vengono rafforzati o interrotti dalle voci reali degli altri. Le voci di condanna la inducono a esagerare per ripicca gli accenti della sua voce di accusa. Perciò il suo pentimento comincia a suonare come il pentimento di Stavrogin, o come il pentimento – più simile per l'espressione stilistica – dell'«uomo del sottosuolo». Quando giunge nell'appartamento di Ganja, dove, come ella sa, la biasimano, per ripicca recita la parte della cocotte, e solo la voce di Myškin, che s'interseca col suo dialogo interiore in un'altra direzione, la costringe a mutare bruscamente questo tono e a baciare umilmente la mano della madre di Ganja, contro la quale solo poco prima si era scagliata. Il posto di Myškin e della sua voce reale nella vita di Nastas'ja Filippovna è determinato appunto da questo rapporto che lo lega a una delle repliche del dialogo interiore di lei. «Non ti ho forse sognato anch'io? In questo hai ragione: tanto tempo fa ti sognavo, ero ancora in campagna, in casa sua, dove vissi sola soletta per cinque anni; spesso mi accadeva di pensare e pensare, sognare e sognare, e mi figuravo sempre un uomo come te, buono, onesto, bello, e anche un po' sciocco come te, che improvvisamente sarebbe venuto a dirmi: 'Voi non siete colpevole. Nastas'ja Filippovna, e io vi adoro!' E tanto mi abbandonavo ai miei sogni da impazzirne...»⁷⁴.

Questa replica anticipata dell'altra persona ella l'ha udita nella voce reale di Myškin, che la ripete quasi letteralmente nell'infausta serata da Nastas'ja Filippovna.

Tutt'altra è l'impostazione di Rogozin. Questi fin dall'inizio diviene per Nastas'ja Filippovna il simbolo per l'incarnazione della sua seconda voce. «Perché io sono un tipo alla Rogozin», ripete più volte. Divertirsi con Rogozin, andarsene da Rogozin significa per lei incarnare e realizzare completamente la sua seconda voce. Rogozin che la mercanteggia e la compra e le sue gozzoviglie sono il simbolo rabbiosamente esagerato della sua perdizione. Ciò è ingiusto nei riguardi di Rogozin, giacché egli, soprattutto all'inizio, non è affatto incline a condannarla, mentre è capace di odiarla. Dietro Rogozin c'è il coltello, ed ella lo sa. Così è costruito questo gruppo. Le voci reali di Myškin e di Rogozin si intrecciano e si intersecano con le voci del dialogo interiore di Nastas'ja Filippovna. Le intermittenze della sua voce si trasformano in intermittenze d'intreccio dei suoi rapporti con Myškin e Rogozin: la ripetuta fuga dalle nozze con Myškin a Rogozin e da questo di nuovo a Myškin, l'odio e l'amore per Aglaja⁷⁵.

Diverso carattere hanno i dialoghi di Ivan Karamazov con Smerdjakov. Qui Dostoevskij raggiunge le vette della sua arte del dialogo.

L'atteggiamento reciproco di Ivan e Smerdjakov è molto complesso. Abbiamo già detto che il desiderio della morte del padre determina, in modo invisibile e seminascosto a lui stesso, alcuni

discorsi di Ivan all'inizio del romanzo. Questa voce nascosta è colta, tuttavia, da Smerdjakov, ed è colta con assoluta chiarezza e indubitabilità⁷⁶.

Ivan, secondo il disegno di Dostoevskij, vuole l'uccisione del padre, ma la vuol e a condizione di rimanere estraneo ad essa non solo esteriormente ma anche *interiormente*. Egli vuole che l'uccisione avvenga come un'inevitabile fatalità, non solo *al di fuori della sua volontà, ma anche nonostante essa*. «Sai, – egli dice ad Alëša, – che io lo [il padre, M. B.] difenderò sempre. Ma nei miei desideri mi riservo in questo caso un'assoluta libertà». La scissione interiormente dialogica della volontà di Ivan si può presentare sotto la forma, ad esempio, di queste due repliche:

«– Io non voglio l'uccisione di mio padre. Se ciò avviene, avviene nonostante la mia volontà».

«– Ma io voglio che l'uccisione avvenga nonostante questa mia volontà, perché allora io sarò interiormente estraneo ad essa e non potrò rimproverarmi di nulla».

Così è costruito il dialogo interiore di Ivan con se stesso. Smerdjakov indovina, o meglio ode chiaramente la seconda replica di questo dialogo, ma comprende a suo modo il sotterfugio in essa racchiuso: come desiderio di Ivan di non dargli alcun indizio che provi la sua complicità nel delitto, come estrema cautela esteriore e interiore di «uomo intelligente» che evita ogni parola diretta che lo potrebbe smascherare e col quale perciò «anche due chiacchiere sono interessanti», perché con lui si può parlare anche solo a cenni. La voce di Ivan si presenta a Smerdjakov, prima dell'uccisione, assolutamente integra e non scissa. Il desiderio della morte del padre gli si presenta come una deduzione perfettamente semplice e naturale derivante dalle concezioni ideologiche di lui, dalla sua affermazione «che tutto è permesso». Smerdjakov non ode la prima replica del dialogo interiore di Ivan e fino alla fine non crede che la prima voce di Ivan non voglia veramente sul serio la morte del padre. Secondo il disegno di Dostoevskij, invece, questa voce era veramente seria, il che dà appunto motivo ad Alëša di assolvere Ivan, nonostante che Alëša stesso conosca benissimo anche la seconda voce, quella «smerdiakoviana», che è in lui. Smerdjakov si impadronisce con sicurezza e fermezza della volontà di Ivan, o meglio dà a questa volontà le forme concrete di una volizione determinata. La replica interiore di Ivan si trasforma, attraverso Smerdjakov, da desiderio in atto. I dialoghi di Smerdjakov con Ivan prima della partenza di questo per Cermashnja sono mirabili per l'effetto artistico da essi raggiunto mediante le incarnazioni del colloquio tra la volontà aperta e cosciente di Smerdjakov (cifrata soltanto nelle allusioni) e quella nascosta (nascosta anche a se stesso) di Ivan che sembra avvenire al di sopra della sua volontà aperta, cosciente. Smerdjakov parla in modo franco e sicuro, rivolgendosi con le sue allusioni e le sue ambiguità alla seconda voce di Ivan, le parole di Smerdjakov si intersecano con la seconda replica del suo dialogo interiore. Gli risponde la prima voce di Ivan. Perciò le parole di Ivan, che Smerdjakov comprende come allegoria di senso opposto, in effetti non sono affatto delle allegorie. Sono dirette parole di Ivan. Ma questa voce di lui, che risponde a Smerdjakov, viene interrotta qua e là dalla replica nascosta della sua seconda voce. Avviene quella intermittenza, grazie alla quale Smerdjakov resta nella piena convinzione che Ivan sia consenziente.

Queste intermittenze nella voce di Ivan sono molto sottili e si esprimono non tanto nella parola, quanto nella pausa, inopportuna dal punto di vista del senso del suo discorso, nel mutamento di tono, incomprensibile dal punto di vista della sua prima voce, nel riso improvviso e inopportuno, e così via. Se la voce, con la quale Ivan risponde a Smerdjakov fosse la sua sola e unica voce, cioè se fosse un a voce puramente monologica, tutti questi fenomeni sarebbero impossibili. Essi sono il risultato dell'intermittenza, dell'interferenza di due voci in una voce, di due repliche in una replica. Così sono strutturati i dialoghi di Ivan con Smerdjakov prima dell'assassinio.

Dopo l'assassinio la strutturazione dei dialoghi è già diversa. Qui Dostoevskij fa sì che Ivan riconosca a poco a poco in un altro uomo, dapprima in modo confuso e ambiguo, poi in modo chiaro e netto, la propria volontà nascosta. Quello che gli era sembrato un desiderio ben nascosto perfino a se stesso, evidentemente inattivo e perciò incolpevole, risulta essere stato per Smerdjakov una volizione chiara e precisa che ha diretto i suoi atti. Risulta che la seconda voce di Ivan ha

risuonato e ha ordinato, e che Smerdjakov è stato solo un esecutore della sua volontà, «il fedel servo Licharda»⁷⁷. Nei primi due dialoghi Ivan si convince che in ogni caso egli è stato interiormente partecipe del delitto, poiché in effetti lo aveva desiderato e aveva espresso, in modo inequivocabile per l'altro, questa volontà. Nell'ultimo dialogo egli riconosce anche la sua partecipazione esteriore, materiale, all'assassinio.

Rivolgiamo l'attenzione al seguente elemento. Dapprima Smerdjakov interpreta la voce di Ivan come voce integra, monologica. Egli ascolta la sua predica che tutto è permesso, come la parola di un maestro riconosciuto e sicuro di sé. Egli non capisce all'inizio che la voce di Ivan è sdoppiata e che il tono convincente e sicuro di lui serve per convincere se stesso, e non per la trasmissione pienamente con vinta delle sue idee all'altro.

Analogo è il rapporto di Shatov, Kirillov e Petr Verchovenskiĭ con Stavrogin. Ciascuno di essi segue Stavrogin come un maestro, prendendo la sua voce per una voce sicura e integra. Tutti pensano che egli parli con loro come un maestro con un discepolo; in realtà egli li rende partecipi del suo disperato dialogo interiore, nel quale egli cerca di convincere se stesso e non loro. Ora Stavrogin riascolta da ciascuno di essi le sue proprie parole, ma con un rigido accento monologizzato. Egli invece può ripetere adesso quelle parole solo con un accento di derisione, e non di convinzione. Egli non è riuscito affatto a convincere se stesso, e dura fatica ad ascoltare le persone da lui convinte. Su di questo sono costruiti i dialoghi di Stavrogin con ognuno dei suoi tre seguaci.

«— ... sapete [dice Shatov a Stavrogin, M. B.] qual è ora in tutta la terra l'unico popolo 'portatore di Dio', quello che verrà a rinnovare e salvare il mondo in nome del nuovo dio ed è il solo cui siano state date le chiavi della vita e della nuova parola?... Sapete qual è questo popolo e qual è il suo nome?

«— Dal modo che tenete devo necessariamente concludere e, credo, al più presto possibile, che è il popolo russo...

«— E voi già ridete; oh, che gente! — sbottò a dire Shatov.

«— Calmatevi, vi prego; al contrario, io mi aspettavo precisamente qualcosa di questo genere.

«— Vi aspettavate qualcosa di questo genere? Ma a voi stesso non sono note queste parole?

«— Notissime; prevedo troppo bene a che cosa tendete. Tutta la vostra frase e perfino l'espressione 'popolo portatore di Dio' non sono che la conclusione del nostro colloquio, avvenuto oltre due anni or sono all'estero, non molto prima della vostra partenza per l'America... Almeno per quanto posso ricordare ora.

«— Questa frase è vostra per intero, e non mia. È proprio vostra, e non è soltanto la conclusione del nostro colloquio. Un 'nostro' colloquio non ci fu punto: c'era un maestro, che pronunciava delle grandi parole, e c'era un discepolo risuscitato da morte. Io ero quel discepolo, e voi il maestro»⁷⁸.

Il tono convinto con cui Stavrogin aveva parlato allora all'estero del popolo portatore di Dio, il tono del «maestro, che pronunciava delle grandi parole», si spiegava con il fatto che egli in realtà cercava di convincere ancora soltanto se stesso. Le sue parole con il loro tono persuasivo erano rivolte a se stesso, erano una replica a voce alta del suo dialogo interiore: «Io non scherzavo con voi nemmeno allora; cercando di persuadervi, forse mi davo pensiero di me stesso più ancora che di voi — disse enigmaticamente Stavrogin».

L'accento di profonda convinzione che vi è nei discorsi dei personaggi di Dostoevskij, nella stragrande maggioranza dei casi è unicamente il risultato del fatto che la parola pronunciata è una replica del dialogo interiore e deve convincere proprio colui che parla. L'elevarsi del tono di convinzione testimonia una resistenza interna dell'altra voce del personaggio. Parole completamente estranee a lotte interiori non esistono quasi mai nei personaggi di Dostoevskij.

Anche nei discorsi di Kirillov e di Verchovenskiĭ, Stavrogin sente la sua propria voce con un accento mutato: in Kirillov con un tono convinto da maniaco, in Petr Verchovenskiĭ con un tono cinicamente esagerato.

Un particolare tipo di dialogo sono i dialoghi di Raskol'nikov con Porfirij, anche se esteriormente essi sono straordinariamente simili ai dialoghi di Ivan con Smerdjakov prima dell'uccisione di Fedor Pavlovič. Porfirij parla per allusioni, rivolgendosi alla voce nascosta di Raskol'nikov. Raskol'nikov si sforza di recitare la sua parte in modo avveduto e preciso. Il fine di Porfirij è di costringere la voce interiore di Raskol'nikov a farsi strada verso l'esterno e di creare un'intermittenza nelle sue repliche recitate in modo abile e avveduto. Nelle parole e nelle intonazioni della parte recitata da Raskol'nikov irrompono perciò di continuo le reali parole e intonazioni della sua voce effettiva. Anche Porfirij di sotto la parte di investigatore senza sospetti lascia trasparire a volte il suo vero volto di uomo sicuro; e tra le regole fittizie dell'uno e dell'altro interlocutore si incontrano e si incrociano improvvisamente tra loro le due repliche reali, le due parole reali, le due reali vedute umane. In seguito a ciò il dialogo passa di tanto in tanto da un piano – quello recitato – a un altro piano – quello reale –, ma solo per un istante. E soltanto nell'ultimo dialogo avviene la vistosa rottura del piano recitato e il pieno e definitivo trapasso della parola sul piano reale.

Ecco questo inatteso prorompere sul piano reale. Porfirij Petrovič, all'inizio dell'ultimo colloquio con Raskol'nikov, dopo la confessione di Mikolka, sembra rinunciare a tutti i suoi sospetti, ma poi, in modo inatteso per Raskol'nikov, di chiara che Mikolka non potrebbe aver mai ucciso:

«—... no, ma che Mikolka, caro Rodion Romanovič, qui non c'entra Mikolka!

«Queste ultime parole, dopo tutto ciò che era stato detto prima, e che tanto rassomigliava a una ritrattazione, erano troppo inattese. Raskol'nikov si mise a tremare e, come trafitto.

«— Così... chi dunque... ha ucciso?... – domandò, non potendo più resistere, con voce ansante. Porfirij Petrovič indietreggiò perfino verso la spalliera della sedia, come se lui fosse rimasto stupito dell'inattesa domanda.

«— Come, chi ha ucciso?... – disse a sua volta, quasi non credesse ai suoi orecchi, – ma *voi* avete ucciso, Rodion Romanych! Siete voi che avete ucciso... – soggiunse quasi sussurrando, con voce perfettamente convinta.

«Raskol'nikov balzò su dal divano, restò in piedi alcuni secondi, poi si sedette di nuovo, senza dir nemmeno una parola. Un tremito convulso passò d'un tratto su tutto il suo viso...

«— Non sono io che ho ucciso, – tentò di sussurrare Raskol'nikov, come i bimbi spaventati quando li colgono in flagrante»⁷⁹.

Il dialogo confessorio ha in Dostoevskij un'enorme importanza. La parte dell'altro uomo, come «altro», chiunque egli sia, risalta qui con particolare evidenza. Soffermiamoci brevemente sul dialogo di Stavrogin con Tichon, come esempio perfetto di dialogo confessorio.

Tutto l'atteggiamento di Stavrogin in questo dialogo è determinato dal suo duplice rapporto con l'«altro»: dall'impossibilità di fare a meno del suo giudizio e del suo perdono e al tempo stesso dall'ostilità verso di lui e dall'oppugnazione a questo giudizio e a questo perdono. Da ciò sono determinate tutte le intermittenze nei suoi discorsi, nella sua mimica e nei suoi gesti, i bruschi mutamenti di umore e di tono, le continue riserve, l'anticipazione delle repliche di Tichon e la brusca confutazione di queste repliche immaginarie. Sembra che con Tichon parlino due uomini, che a tratti si fondono in uno solo. A Tichon si contrappongono due voci, nella cui lotta interiore egli viene attirato e fatto partecipe.

«Dopo i primi saluti proferiti, chi sa perché, con palese imbarazzo reciproco, in fretta e perfino in modo poco intelligibile, Tichon introdusse l'ospite nel suo studio e, sempre come se avesse fretta, lo fece sedere sul divano davanti alla tavola, ed egli stesso prese posto lì accanto in una poltrona di vimini. Qui, fatto curioso, Nikolaj Vsevolodovič si smarrì interamente. Pareva che con tutte le sue forze cercasse di decidersi a qualcosa di straordinario e d'ineluttabile, e nello stesso tempo quasi impossibile per lui. Per circa un minuto egli si guardò intorno nello studio, evidentemente senza vedere quello che osservava; si era fatto pensoso, ma forse senza sapere a che cosa pensava. Il silenzio lo ridestò, e a un tratto gli parve che Tichon abbassasse gli occhi con un'aria vergognosa e con un certo sorriso affatto inopportuno. Questo suscitò istantaneamente in

lui disgusto e ribellione; voleva alzarsi e andar via; a suo giudizio Tichon era senz'altro ubriaco. Ma questi tutt'a un tratto alzò gli occhi e lo fissò con uno sguardo così fermo e così carico di pensiero, e nello stesso tempo con un'espressione così inattesa ed enigmatica, che per poco egli non sussultò. Ed ecco all'improvviso gli sembrò qualcosa di ben diverso: che Tichon già sapesse perché egli era venuto, già ne fosse informato (sebbene nessuno al mondo potesse conoscere questo motivo) e che, se non si metteva a parlare per il primo, era per usargli riguardo, per il timore di umiliarlo»⁸⁰.

I bruschi mutamenti di umore e di tono di Stavrogin determinano tutto il dialogo successivo. Vince ora l'una, ora l'altra voce, ma più spesso la replica di Stavrogin è costruita come funzione intermittente di due voci.

«Stravaganti e confuse erano queste confidenze [sulla visita del diavolo a Stavrogin, M. B.] e realmente pareva che venissero da un pazzo. Ma Nikolaj Vsevolodovič parlava con una sincerità così curiosa, in lui non mai veduta, con una bonarietà così estranea alla sua natura che l'uomo di prima pareva fosse in lui di colpo e inattesamente scomparso del tutto. Egli non si vergognò punto di lasciar vedere la paura con cui parlava della sua visione. Ma tutto questo durò un attimo e sparì d'un tratto come era comparso.

«— Tutto questo è assurdo, — disse in fretta e con maldestro dispetto, riprendendosi. — Andrò dal dottore».

E poco più oltre: «... ma tutte queste sono assurdità. Andrò dal dottore. E tutte queste sono assurdità, assurdità tremende. Sono io stesso sotto aspetti diversi, e niente di più. Siccome or ora ho aggiunto quella... frase, voi certo pensate che abbia ancora dei dubbi e non sia sicuro che sono io e non proprio un demonio»⁸¹.

Qui dapprima trionfa completamente una delle voci di Stavrogin e sembra che «l'uomo di prima... fosse in lui di colpo e inattesamente scomparso del tutto». Ma poi si fa di nuovo avanti la seconda voce, produce un brusco mutamento di tono e spezza la replica. Avviene una tipica anticipazione della reazione di Tichon e tutti i fenomeni concomitanti che noi già conosciamo.

Alla fine, poco prima di dare a Tichon i foglietti della sua confessione, la seconda voce di Stavrogin interrompe bruscamente il suo discorso e la sua intenzione, proclamando la sua indipendenza dall'altra, il suo disprezzo verso l'altra, il che si trova in diretta contraddizione con l'intenzione stessa della sua confessione e col tono stesso di questa proclamazione.

«Ascoltate, io non amo le spie e i psicologi, per lo meno quelli che cercano d'insinuarsi nell'anima mia. Io non faccio venire nessuno nell'anima mia, non ho bisogno di nessuno, me la so cavare da me. Voi credete che io vi tema, — disse alzando la voce, e sollevò la faccia con aria di sfida; — siete assolutamente convinto che io sia venuto a rivelarvi un segreto 'terribile' e lo attendete con tutta la curiosità monacale di cui siete capace. Ebbene, sappiate che non vi rivelerò nulla, nessun segreto, perché posso benissimo fare a meno di voi...»⁸².

La struttura di questa replica e la sua impostazione nella totalità del dialogo sono perfettamente analoghe ai fenomeni da noi analizzati nelle *Memorie del sottosuolo*. La tendenza alla cattiva infinità nei confronti dell'«altro» si manifesta qui forse in una forma anche più decisa.

Tichon sa che egli deve essere per Stavrogin il rappresentante dell'«altro» come tal e, che la sua voce si contrappone non alla voce monologica di Stavrogin, ma irrompe nel suo dialogo interiore, dove il posto dell'«altro» è quasi predeterminato.

«— Rispondete a una domanda, ma sinceramente, a me solo, soltanto a me, — disse Tichon con tutt'altra voce, — se qualcuno vi perdonasse per questo (Tichon indicò i foglietti), e che non fosse di quelli che voi stimete o temete, ma uno sconosciuto, un uomo che non conoscerete mai, in silenzio e tra sé, leggendo la vostra terribile confessione, vi sentireste sollevato da questo pensiero o vi sarebbe indifferente?

«— Mi sentirei sollevato, — rispose Stavrogin, sottovoce. — Se voi mi perdonaste, mi sentirei molto sollevato, — soggiunse abbassando gli occhi.

«— A patto che anche voi allo stesso modo perdoniate me, — proferì Tichon con voce

commossa»⁸³.

Risaltano qui con piena evidenza le funzioni che ha nel dialogo l'altro uomo, come tale privo di qualsiasi concretizzazione sociale e biografico-pragmatica. Questo altro uomo – «uno sconosciuto, un uomo che non conoscerete mai» – adempie alla sua funzione nel dialogo al di fuori dell'intreccio e al di fuori della propria determinatezza d'intreccio come mero «uomo nell'uomo», rappresentante di «tutti gli altri» per l'«io». A seguito di tale impostazione dell'«altro», il rapporto reciproco prende un particolare carattere e si pone al di là di tutte le forme sociali reali e concrete (di famiglia, di ceto, di classe, di narrazione)⁸⁴. Ci soffermeremo ancora su un altro punto in cui questa funzione dell'«altro» come tale, chiunque esso si a, si rivela con eccezionale chiarezza.

Il «visitatore misterioso» dopo la sua confessione a Zosima sul delitto compiuto e alla vigilia della sua confessione pubblica, di notte ritorna da Zosima per ucciderlo. Lo spinge a questo il puro e semplice odio per l'«altro» in quanto tale. Ecco come egli rappresenta il suo stato d'animo:

«Ero uscito da casa tua, quella sera, e nel buio vagai per le strade, lottando con me stesso. E tutt'a un tratto mi prese un odio per te così forte, da scoppiarmi il cuore. 'Ora', pensavo, 'c'è lui solo che mi lega, lui solo è il mio giudice, e io non posso più evitare, domani, la mia punizione, dacché lui sa tutto'. E non già che io temessi una tua delazione (non ci pensavo neppure), ma pensavo: 'Come farò a guardarlo negli occhi, se mi asterrò dal denunciare me stesso?' E se anche tu fossi stato di là dai sette mari, ma vivo, non importa, ugualmente insopportabile sarebbe stato questo pensiero che tu fossi vivo, e sapessi ogni cosa, e mi condannassi.

Un odio mi prese per te, come se tu fossi la causa di tutto, e di tutto avessi colpa»⁸⁵.

La voce del reale «altro» nei dialoghi confessori è sempre data con un'impostazione analoga, marcatamente fuori dell'intreccio. Ma, se pure non in forma così netta, questa stessa impostazione dell'altro determina tutti i dialoghi essenziali di Dostoevskij senza eccezione: essi sono preparati dall'intreccio, ma il loro punto culminante – l'acme dei dialoghi – si eleva al di sopra dell'intreccio nella sfera astratta del puro rapporto dell'uomo con l'uomo.

Con questo noi terminiamo il nostro esame dei tipi del dialogo, anche se siamo ben lungi dall'averli esauriti tutti. Anzi, ciascun tipo ha numerose varietà, che noi non abbiamo trattato affatto. Ma il principio con cui sono costruiti è dappertutto lo stesso. Dappertutto vi è *intersezione, consonanza o intermittenza tra le repliche del dialogo esteriore e le repliche del dialogo interiore dei personaggi*. Dappertutto un *determinato insieme di idee, di pensieri e di parole viene fatto passare attraverso alcune voci distinte, e in ognuna suona in modo diverso*.

Oggetto delle intenzioni dell'autore non è affatto questo insieme di idee in sé e per sé, come qualcosa di neutrale e di identico a se stesso. No, oggetto delle intenzioni è proprio *il far passare il tema attraverso voci numerose e diverse, l'essenziale, irrevocabile pluralità e varietà di voci* di questo tema. La ripartizione delle voci e la loro interazione è appunto ciò che importa a Dostoevskij.

In tal modo il dialogo esteriore compositivamente espresso è indissolubilmente legato al dialogo interiore, cioè col microdialogo, e in certa misura si fonda su di esso. E tutti e due sono legati altrettanto indissolubilmente al grande dialogo del romanzo, che li comprende, nel suo complesso. I romanzi di Dostoevskij sono totalmente dialogici.

Il senso dialogico del mondo, come abbiamo visto, penetra anche tutta la restante opera di Dostoevskij a cominciare da *Povera gente*. Perciò la *natura dialogica della parola* si rivela in lui con forza straordinaria e con viva evidenza. Lo studio metalinguistico di questa natura, e in particolare delle multiformi varietà della *parola a due voci* e della sua influenza sui diversi aspetti della strutturazione del discorso, trova in quest'opera un materiale di straordinaria abbondanza.

Come ogni grande artista della parola, Dostoevskij sapeva sentire e portare a li vello della coscienza artistico-creativa nuovi aspetti della parola, nuove profondità insite in essa, sfruttate assai debolmente e con scarsa risonanza da altri artisti prima di lui. Per Dostoevskij sono importanti non solo le funzioni figurative ed espressive della parola, consuete per l'artista, e non solo la capacità di

ricreare oggettivamente l'originalità sociale e individuale dei discorsi dei personaggi: ciò che più conta per lui è l'interazione dialogica dei discorsi, quali che siano le loro particolarità linguistiche. Poiché l'oggetto principale della sua rappresentazione è la parola stessa, anzi la parola *piena di significato*. Le opere di Dostoevskij sono una parola sulla parola, una parola rivolta alla parola. La parola raffigurata si incontra con la parola raffigurante allo stesso livello e a pari diritti. Esse penetrano l'una nell'altra, si sovrappongono l'una all'altra sotto diversi angoli dialogici. Come risultato di questo incontro si rivelano e vengono in primo piano i nuovi aspetti e le nuove funzioni della parola, che noi abbiamo cercato appunto di caratterizzare nel presente capitolo.

Conclusione

Nel nostro lavoro abbiamo cercato di mettere in luce la originalità di Dostoevskij *come artista* che ha portato con sé nuove forme di visione artistica e che perciò ha saputo vedere anche nuovi aspetti dell'uomo e della sua vita. La nostra attenzione si è concentrata sulla nuova posizione che gli ha permesso di allargare l'orizzonte della visione artistica e di vedere l'uomo sotto un altro angolo visuale.

Continuando la «linea dialogica» dello sviluppo della narrativa europea, Dostoevskij ha creato una nuova varietà nel genere del romanzo, il romanzo polifonico, le cui particolarità novatrici abbiamo messo in luce nel nostro lavoro. Noi riteniamo che la creazione del romanzo polifonico costituisca un enorme passo in avanti non solo dello sviluppo della narrativa romanzesca, cioè di tutti i generi che si sviluppano nell'orbita del romanzo, ma anche in generale nello sviluppo del *pensiero artistico* dell'umanità. A noi sembra che si possa senz'altro parlare di un particolare *pensiero artistico polifonico*, che va al di là del romanzo come genere.

A questo pensiero sono accessibili certi aspetti dell'uomo e, soprattutto, la *coscienza umana pensante* e la *sfera dialogica* del suo essere, che non sono assimilabili *artisticamente* da *posizioni monologiche*.

Ma ciò vuol dire forse che il romanzo polifonico, una volta scoperto, abolisce, come invecchiate e ormai inutili, le forme monologiche del romanzo? Certamente no.

Mai un nuovo genere venuto alla luce abolisce e sostituisce altri generi già prima esistenti. Ogni nuovo genere non fa che completare i vecchi, allargando la cerchia dei generi già esistenti. Giacché ogni genere ha la sua sfera privilegiata di vita, rispetto alla quale egli è insostituibile. Perciò, la comparsa del romanzo polifonico non elimina e non limita minimamente l'ulteriore e produttivo sviluppo delle forme monologiche del romanzo (biografico, storico, di costume, romanzo-epopea, eccetera), poiché sempre resteranno e si allargheranno quelle sfere dell'esser e dell'uomo e della natura che richiedono appunto forme di conoscenza artistica oggettive e definite, cioè monologiche. Ma, lo ripetiamo ancora una volta, la *coscienza umana pensante* e la *sfera dialogica dell'essere di questa coscienza* non sono accessibili in tutta la loro profondità e specificità al metodo artistico monologico. Essi sono divenuti oggetto di raffigurazione veramente artistica per la prima volta nel romanzo polifonico di Dostoevskij.

Così, nessun nuovo genere artistico elimina e sostituisce i vecchi generi. Ma al tempo stesso ogni nuovo genere essenziale e importante, una volta apparso, esercita un'influenza su tutta la cerchia dei vecchi generi: il nuovo genere rende i vecchi generi, per così dire, più coscienti; li costringe a meglio riconoscere le proprie possibilità e i propri limiti, cioè a superare la propria *ingenuità*. Tale è stata, ad esempio, l'influenza del romanzo, come nuovo genere, su tutti i vecchi generi letterari: sulla novella, sul poema, sul dramma, sulla lirica. Inoltre un'influenza positiva del nuovo genere sui vecchi generi è possibile, nella misura in cui naturalmente, lo permette la loro natura di generi; così si può parlare, ad esempio, di una certa «romanzizzazione» dei vecchi generi nell'epoca della fioritura del romanzo. L'influenza dei nuovi generi sui vecchi, nella maggioranza dei casi¹, contribuisce al loro rinnovamento ed arricchimento. Ciò va esteso, naturalmente, anche al romanzo polifonico. Sullo sfondo dell'opera di Dostoevskij molte vecchie forme monologiche di letteratura sono apparse ingenuie e semplicistiche. Sotto questo rapporto l'influenza del romanzo polifonico di Dostoevskij anche sulle forme monologiche di letteratura è stata molto feconda.

Il romanzo polifonico presenta nuove esigenze anche al pensiero estetico. Educato sulle forme monologiche di visione artistica, profondamente imbevuto di esse, questo pensiero è incline ad assolutizzare queste forme e a non vederne i limiti.

Ecco perché è tuttora così forte la tendenza a monologizzare i romanzi di Dostoevskij.

Nell'analisi essa da definizioni «chiuse» ai personaggi, trova invariabilmente una determinata idea monologica dell'autore, cerca dappertutto la superficiale verosimiglianza di vita e così via. Si ignora o si nega la fondamentale incompiutezza e l'apertura dialogica del mondo di Dostoevskij, cioè la

sua vera essenza.

La coscienza *scientifica* dell'uomo contemporaneo ha imparato ad orientarsi nelle difficili condizioni dell'«universo probabilistico», non si lascia turbare da nessuna «indeterminazione», ma se ne sa rendere conto e sa tenerne conto. A questa coscienza è ormai da tempo divenuto abituale il mondo einsteiniano con la sua pluralità di sistemi di riferimento e altrettanti concetti. Ma nel campo della conoscenza *artistica* si continua a volte ad esigere la più grossolana e primitiva determinatezza, che notoriamente non può essere vera.

È necessario staccarsi dalle adusate esperienze monologiche per acclimatarsi nella nuova sfera artistica che Dostoevskij ha scoperto e orientarsi nel *modello artistico del mondo*, incomparabilmente più complesso, che egli ha creato.

- 1 B. M. Engél'gardt, *Ideologičeskij roman Dostoevskogo*, in *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, vol. 2, a cura di Dolinin, Leningrad-Moskva 1924, pag. 71.
- 2 J. Meier-Grafe, *Dostojevskij der Dichter*, Berlin 1926, pag. 189. Traggo la citazione dal circostanziato lavoro di T. L. Motyleva, *Dostoevskij i mirovaja literatura (K postanovke voprosa)*, in *Tvorčestvo F. M. Dostoevskogo*, Moskva 1959, pag. 29.
- 3 Il che non significa, s'intende, che Dostoevskij nella storia del romanzo sia isolato e che il romanzo polifonico da lui creato non abbia i suoi predecessori. Ma dalle questioni storiche dobbiamo ora prescindere. Per collocare giustamente Dostoevskij nella storia e scoprire i suoi legami *essenziali* coi predecessori e i contemporanei, è necessario mostrare il Dostoevskij che è in Dostoevskij, anche se tale definizione della sua originalità, anteriore ad ampie ricerche storiche, debba avere soltanto un carattere preliminare e orientativo. Senza un siffatto orientamento preliminare le ricerche storiche degenerano in una serie sconnessa di accostamenti casuali. Nel quarto capitolo toccheremo la questione delle tradizioni di genere di Dostoevskij.
- 4 *Dostoevskij i roman-tragedija*, in *Borozdy i meži*, Moskva 1916. Il saggio originariamente apparve nella rivista «Russkaja mysl'», 1914, 4.
- 5 Pagg. 33-34.
- 6 In seguito analizzeremo in modo critico questa definizione di Vjaceslav Ivanov.
- 7 Ivanov incorre qui in un tipico errore metodologico: dalla concezione del mondo dell'autore passa immediatamente al contenuto delle sue opere, evitando la forma. In altri casi Ivanov intende in modo più giusto il reciproco rapporto tra concezione del mondo e forma.
- 8 Tale è, ad esempio, l'asserzione di Ivanov che gli eroi di Dostoevskij sono i molteplici sosia dell'autore, che vi si sarebbe come rigenerato, quasi che in vita avesse lasciato la sua corteccia terrena.
- 9 *Religiozno-etičeskoe žnacenie Dostoevskogo*, in *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, vol. 1, 1922.
- 10 Pag. 2.
- 11 Pag. 5.
- 12 Pag. 11.
- 13 Pag. 9.
- 14 In *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, vol. 2.
- 15 L. Grossman, *Poetika Dostoevskogo*, Moskva 1925, pag. 175.
- 16 Pagg. 174-75.
- 17 Pag. 178.
- 18 Leningrad 1924.
- 19 Pag. 10.
- 20 Pag. 17.
- 21 L'eterogeneità del materiale, di cui parla Grossman, nel dramma è semplicemente impensabile.
- 22 Per questo non è valida la formula di Ivanov «romanzo-tragedia».
- 23 L. Grossman, *Put' Dostoevskogo*, pag. 10.
- 24 Al mistero, come anche al dialogo filosofico di tipo platonico, torneremo di nuovo trattando del problema del dialogo in Dostoevskij.
- 25 Si tratta, è naturale, non di un'antinomia, non di un'opposizione di idee, bensì di un'opposizione fattuale di persone totali.
- 26 Berlin 1923.
- 27 Pag. 36.
- 28 Pag. 63.
- 29 In *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, vol. 2.
- 30 Pag. 48.
- 31 Pagg. 67-68.
- 32 In *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, vol. 2.
- 33 Pag. 91.
- 34 Pag. 93.
- 35 Pag. 94.
- 36 I temi del piano numero uno: 1) il tema del superuomo russo (*Delitto e castigo*); 2) il tema del Faust russo (Ivan Karamazov) eccetera. Il tema del piano numero due: 1) il tema dell'*Idiota*; 2) il tema della passione prigioniera dell'«io» sensuale (Stavrogin) eccetera. Il tema del piano numero tre è il tema del «giusto» russo (Zosima, Alëša). Confer pagg. 98 segg.
- 37 Pag. 96.
- 38 Per Ivan Karamazov, come per l'autore del *Poema filosofico*, l'idea è anche principio di raffigurazione del mondo, ma in potenza ognuno degli eroi di Dostoevskij è l'autore.
- 39 L'unico progetto di romanzo biografico cui si sia accinto Dostoevskij – la «Vita di un grande peccatore» – che doveva raffigurare la storia del divenire di una coscienza, rimase incompiuto, o meglio nel corso della sua stesura si suddivise in una serie di romanzi polifonici. Confer Komarovič, *Nenapisannaja poema Dostoevskogo*, in *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, vol. 1.
- 40 Ma, come abbiamo detto, senza il presupposto drammatico di un unico mondo monologico.
- 41 Su questa particolarità di Goethe vedi il libro di Simmel, *Goethe* e il *Goethe* di Gundolf (1916).
- 42 Scene del passato si trovano solo nelle prime opere di Dostoevskij (per esempio, l'infanzia di Varen'ka Dobroselova).
- 43 Sulla passione di Dostoevskij per i giornali dice bene L. Grossman: «Dostoevskij non ha mai provato quell'avversione,

propria degli uomini della sua levatura mentale, per la gazzetta, quella ripugnanza sprezzante per la stampa quotidiana che manifestarono apertamente Hoffmann, Schopenhauer o Flaubert. A differenza di essi, Dostoevskij amava sprofondarsi nelle notizie dei giornali, condannava gli scrittori contemporanei per la loro indifferenza verso quelli che per lui erano 'i fatti più reali e più bizzarri' e col senso di un autentico giornalista sapeva ricostruire l'intero quadro del momento storico in atto dalle frammentarie minuzie del giorno trascorso. 'Ricevete qualche giornale? – chiede nel 1867 a una delle sue corrispondenti. – Leggeteli, per l'amor di Dio, ora non si può farne a me no, non per la moda, ma perché il legame visibile di tutte le cose generali e particolari diviene sempre più forte e più chiaro...» (confer L. Grossman, *Poetika Dostoenskogo*, pag. 176).

44 *Ideologičeskij roman Dostoenskogo*, pag. 105.

45 Fu pubblicato per la prima volta nella rivista «Novyj mir», 1929, n. 10. È stato poi ripubblicato più volte. Noi citiamo l'articolo dalla raccolta *F. M. Dostoevskij v russkoj kritike*, Moskva 1956, pagg. 403-29. L'articolo di Lunacharskij fu scritto a proposito della prima edizione del nostro libro su Dostoevskij (M. M. Bachtin, *Problemy tvorčestvo Dostoenskogo*, Leningrad 1929).

46 Pag. 405.

47 Pag. 406.

48 Pag. 410.

49 Pag. 411.

50 Pag. 427.

51 Pag. 428.

52 Pag. 429.

53 Confer, per esempio, il preziosissimo lavoro di A. S. Dolinin, *V tvorčeskoj laboratorii Dostoenskogo (Istoria sozdanija romana «Podrostok»)*, Moskva 1947.

54 Moskva 1947.

55 Pagg. 63-64 (il corsivo è nostro).

56 Pagg. 64-65 (il corsivo è nostro).

57 Moskva 1957.

58 Confer «Voprosy literatury», 1960, n. 4, pag. 98.

59 V. Shklovskij, *Za i protiv*, pag. 258.

60 Confer V. Shklovskij, *Za i protiv*, pag. 172 (il corsivo è nostro).

61 Anche Lunacharskij, caratterizza in modo analogo il processo creativo di Dostoevskij: «... in Dostoevskij, – se non nell'esecuzione definitiva del romanzo, certo *nella sua ideazione iniziale, e nel suo graduale sviluppo*, – difficilmente era presente un piano costruttivo stabilito in precedenza, piuttosto noi abbiamo qui a che fare con un polifonismo di combinazione, di intreccio di *personalità assolutamente libere*. Dostoevskij, forse, era egli stesso estremamente e intensamente interessato a vedere quale sarebbe stato alla fine il risultato del conflitto ideologico ed etico dei personaggi da lui creati (o meglio che si creava no in lui)». Confer A. V. Lunacharskij, *O «mnogogolosnosti» Dostoenskogo*, pag. 405 (il corsivo è nostro).

62 V. Shklovskij, *Za i protiv*, pag. 223.

63 La maggior parte degli autori non condivide la tesi del romanzo polifonico.

64 *Pis'ma*, vol. 1, pag. 365.

65 Confer *Tvorčestvo F. M. Dostoenskogo*, pagg. 341-42 (il corsivo è nostro).

66 Ibid., pag. 342.

1 Devushkin, recandosi dal generale, si guarda allo specchio: «Uno sbalordimento tale! E le labbra tremano e le gambe tremano. E c'era di che, mia cara. Prima di tutto, la vergogna; avevo gettato un'occhiata a destra, allo specchio, c'era semplicemente da impazzire per quello che ho visto... All'istante, sua eccellenza fece attenzione alla mia persona e al mio vestito. Io mi ricordai di ciò che avevo veduto nello specchio; mi precipitai a riacchiappare il bottone!» (Dostoevskij, *Racconti e romanzi brevi*, 3 voll., Firenze 1948-51 [citato d'ora in poi con l'abbreviazione *Racconti*], vol. 1, pag. 125). Devushkin vede nello specchio ciò che Gogol' ha raffigurato descrivendo l'aspetto esteriore e l'uniforme di Akakij Akakievič, ma che lo stesso Akakij Akakievič non vede e non sa; la funzione di specchio è svolta anche dalla costante e tormentosa riflessione dei personaggi sul proprio aspetto esteriore, e per Goljadkin la svolge il suo sosia.

2 Spesso Dostoevskij fornisce il ritratto esteriore dei suoi personaggi o per mezzo dell'autore, del narratore o mediante altri personaggi della vicenda. Ma questi ritratti esteriori non hanno la funzione di definire compiutamente il personaggio, non creano una figura salda e predeterminante. Le funzioni di questo o quel tratto del personaggio non dipendono naturalmente soltanto dai metodi artistici elementari con cui questi tratti vengono messi in luce (mediante l'autocaratterizzazione del personaggio da parte dell'autore, per via indiretta, eccetera).

3 Nei limiti dello stesso materiale gogoliano resta anche il *Procharchin*. Entro questi limiti rimanevano, evidentemente, anche *Le fedine rasate*, distrutte da Dostoevskij. Ma a questo punto Dostoevskij sentì che il suo nuovo principio sullo stesso materiale gogoliano sarebbe stato una ripetizione e che era necessario acquisire un materiale sostanzialmente nuovo. Nel 1846 egli scrive al fratello: «Io non scriverò nemmeno *Le fedine rasate*. Ho lasciato perdere tutto, perché tutto ciò non è altro che ripetizione di cose vecchie, da me già dette da tempo. Adesso pensieri più originali, vivi, luminosi mi chiedono di esser messi da me sulla carta. Quando ho finito di scrivere *Le fedine rasate* tutto ciò mi è parso naturale. Nella mia situazione la monotonia è la fine» (*Biografija, pis'ma i zametki iz zapisnoj knizki Dostoenskogo*, Sankt Petersburg 1883, pag. 55). Egli si accinge a scrivere *Netochka Nezvanova* e *La padrona*, cioè cerca di introdurre il suo nuovo principio in un altro campo ancora del mondo gogoliano (*Il ritratto*, in parte *Un'orribile vendetta*).

4 Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, Torino 1960-4, pag. 22.

5 *Memorie del sottosuolo*, pag. 44.

- 6 *Racconti*, 3, pagg. 649-50.
- 7 *Racconti*, 1, pag. 78.
- 8 Oscar Wilde seppe bene capire e individuare questa interna indefinitezza dei personaggi di Dostoevskij come loro peculiarità principale. Ecco ciò che dice di Wilde T. L. Motyleva nella sua opera *Dostoevskij i mirovaja literatura* cit.: «Wilde ha visto il merito principale di Dostoevskij-artista nel fatto che egli 'non spiega mai completamente i suoi personaggi'. Gli eroi di Dostoevskij, secondo Wilde, 'ci colpiscono sempre perché essi parlano o agiscono, e pure conservano in sé fino all'ultimo l'eterno segreto dell'essere'». Confer la raccolta *Tvorcestvo F. M. Dostoevskogo*, pag. 32.
- 9 Dostoevskij, *L'idiota*, Torino 1965, pag. 422. [Qui come nelle successive citazioni da opere di Dostoevskij il corsivo, salvo diversa indicazione è di M. Bachtin].
- 10 Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, 2 voll., Torino 1962-4, 1, pagg. 328 -329.
- 11 *Dokumenty po istorii literatury i obščestvennosti*, fasc. 1: F. M. Dostoevskij, Moskva 1922, pag. 9.
- 12 *Biografija*, pag. 373.
- 13 Nel *Diario di uno scrittore*, nel 1877, a proposito di *Anna Karenina* Dostoevskij scrive: «È chiaro e comprensibile fino all'evidenza che il male si nasconde nell'umanità più profondamente di quel che non suppongano i guaritori-socialisti, che in nessun ordinamento della società si potrà evitare il male, che l'anima umana rimane la medesima, che la follia e il peccato nascono da essa e che, infine, le leggi dell'anima umana sono ancora tanto sconosciute, tanto ignote alla scienza, tanto *indeterminate* e tanto misteriose che non vi sono e non vi possono essere ancora né guaritori e nemmeno giudici definitivi, ma vi è chi dice: 'A me la vendetta, e fino all'ultima goccia'».
- 14 Confer V. Ermilov, *F. M. Dostoevskij*, Moskva 1956.
- 15 Infatti il *sensu* «vive» non nel tempo in cui vi è «ieri», «oggi», e «domani», cioè il tempo in cui «hanno vissuto» i protagonisti e in cui si svolge la vita biografica dell'autore.
- 16 Moskva 1859.
- 17 V. V. Vinogradov, *O jazyke chudožestvennoj literatury*, pagg. 141-42.
- 18 Pag. 140.
- 19 Del mondo di Dostoevskij sono caratteristici l'omicidio (raffigurato nell'orizzonte dell'omicida), il suicidio e la follia. Morti naturali ve ne sono poche, e di esse egli si limita ordinariamente ad informare il lettore.
- 20 Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Torino 1964, pagg. 54-56.
- 1 L'idealismo di Platone non è puramente monologico. Diviene tale solo nell'interpretazione neokantiana. Il dialogo di Platone non è neppure di tipo pedagogico, sebbene il monologismo sia in esso assai forte. Dei dialoghi di Platone parleremo in modo più particolareggiato in seguito, in relazione al dialogo filosofico in Dostoevskij, che di solito viene definito (ad esempio, da Grossman) come dia logo di tipo platonico.
- 2 *Racconti*, 1, pagg. 196-97.
- 3 Pag. 277. [Abbiamo lievemente mutato, rendendola conforme all'originale russo, la traduzione italiana citata].
- 4 *I fratelli Karamazov*, 1, pagg. 107-8.
- 5 Pag. 124.
- 6 *Zapisnye tetradj F. M. Dostoevskogo*, Moskva-Leningrad 1935, pag. 179. Su questo stesso argomento dice molto giustamente L. P. Grossman, fondandosi sulle parole dello stesso Dostoevskij: «L'artista 'ascolta, presente, vede perfino', che 'sorgono e circolano nuovi elementi, che hanno sete di una nuova parola' – scriveva molto più tardi Dostoevskij; e queste appunto occorre cogliere ed esprimere». Confer L. Grossman, *Dostoevskij chudožnik*, in *Tvorcestvo F. M. Dostoevskogo*, pag. 366.
- 7 Questo libro, che uscì mentre Dostoevskij lavorava a *Delitto e castigo*, ebbe in Russia una vasta risonanza. Confer F. I. Evnin, *Roman «Prestuplenje i nakazanie»*, in *Tvorcestvo F. M. Dostoevskogo*, pagg. 153-57.
- 8 Confer F. I. Evnin, *Roman «Besy»*, in *Tvorcestvo F. M. Dostoevskogo*, pagg. 228-29.
- 9 Confer A. S. Dolinin, *V tvorčeskoj laboratorii Dostoevskogo*.
- 10 Dostoevskij, *Polnoe sobranie chudožestvennyh proizvedenij*, a cura di B. Tornashevskij e K. Chalabaev, vol. 11, Moskva-Leningrad 1929, pagg. 11-15.
- 11 Dostoevskij, *I demoni*, Torino 1965, pag. 635.
- 12 Dostoevskij, *Pis'ma*, vol. 4, Moskva 1959, pag. 109.
- 13 Intendiamo qui, naturalmente, non l'immagine compiuta e conchiusa della realtà (tipo, carattere, temperamento), ma l'aperta immagine-parola. Questa autorevole immagine ideale, che non si contempla, ma si segue, solo si affacciò alla mente di Dostoevskij, come limite ultimo delle sue concezioni artistiche, ma nella sua opera questa immagine non trovò tuttavia la sua realizzazione.
- 14 *Biografija*, pagg. 371-72, 374.
- 15 *Dokumenty*, fasc. 1: F. M. Dostoevskij, pagg. 71-72.
- 16 Dostoevskij, *Pis'ma*, vol. 4, pag. 170.
- 17 Pag. 333.
- 18 Nella lettera a Majkov Dostoevskij dice: «Nel secondo racconto voglio introdurre la figura principale di Tichon Zadonskij, naturalmente sotto altro nome, ma sempre un archimandrita che vive ritirato in un monastero... Tirerò fuori una figura maestosa, positiva, santa. Non sarà un Costangioglio, non il tedesco (ho dimenticato il nome) dell'*Oblomov*, e non Lopuchov, non Rachmetov. *Per la verità non creerò nulla*, solo presento il vero Tichon, che da tempo ho accolto con entusiasmo nel mio cuore» (*Pis'ma*, vol. 2, Moskva-Leningrad 1930, pag. 264).
- 19 Dostoevskij, *Pis'ma*, vol. 4, pag. 5.
- 1 Grossman, *Poetika Dostoevskogo*, pagg. 53, 56-57.
- 2 pagg. 61-62.
- 3 Le sue satire non sono giunte fino a noi, ma i loro titoli ci sono tramandati da Diogene Laerzio.

- 4 Il fenomeno del riso indebolito era un significato abbastanza importante nella letteratura mondiale. Il riso indebolito è privo di espressione immediata, «non risuona», per così dire, ma la sua traccia resta nella struttura dell'immagine e della parola, si lascia indovinare in essa. Parafrasando Gogol', si può parlare d'«un riso invisibile al mondo». Lo incontreremo nelle opere di Dostoevskij.
- 5 Varrone nelle *Eumenidi* (frammenti) rappresenta come follia certe passioni come l'ambizione, la cupidigia, eccetera.
- 6 In italiano nel testo.
- 7 In italiano nel testo.
- 8 In italiano nel testo.
- 9 Le due vite – l'ufficiale e la carnevalesca – esistevano anche nel mondo antico, ma là tra loro non c'era mai una così netta rottura (soprattutto in Grecia).
- 10 Alla cultura popolare-carnevalesca del Medioevo e del Rinascimento è dedicato il mio libro *Tvorcestvo Fransua Rable*, Moskva 1965.
- 11 È qui necessario rilevare l'enorme influenza esercitata dalla novella *L a casta matrona di Efeso* (dal *Satyricon*) sul Medioevo e il Rinascimento. Questa novella inserita è una delle maggiori menippee dell'antichità.
- 12 Ma denominazioni di genere come «epopea», «tragedia», «idillio» sono diventate universali e consuete per la letteratura moderna e non ci sconcerta il fatto che *Guerra e pace* sia chiamata epopea, il *Boris Godunov* tragedia e i *Proprietari di vecchio stampo* idillio. Il termine di genere «menippea» è, invece, insolito (soprattutto da noi) e quindi la sua applicazione alle opere della letteratura moderna (a d esempio, a quello di Dostoevskij) può sembrare alquanto strano e forzato.
- 13 Nel *Diario di uno scrittore* esso appare di nuovo nelle *Lettere di una persona*.
- 14 *Racconti*, 3, pag. 595.
- 15 Gioco di parole con *duch*: spirito e *duchovnoe ližó*: sacerdote.
- 16 *Racconti*, 3, pagg. 595-96.
- 17 *Racconti*, 3, pag. 597.
- 18 Ibid., pagg. 607-8.
- 19 *Racconti*, 3, pag. 609.
- 20 Ibid., pag. 611.
- 21 Nel diciottesimo secolo scrissero *Dialoghi dei morti Sumarokov e A. V. Suvorov, il futuro condottiero (confer il suo Razgovor v carstve mertvykh mezdu Aleksandrom Makedonskim i Gerostratom.)*
- 22 È vero che simili confronti non possono avere forza di dimostrazione risolutiva. Tutti questi momenti affini possono essere generati anche dalla logica del genere, in particolare dalla logica delle scoronazioni, abbassamenti e *mésalliances* carnevalesche.
- 23 Non è esclusa, anche se è dubbia, la possibilità che Dostoevskij conoscesse le satire di Varrone. L'edizione scientifica completa dei frammenti di Varrone uscì nel 1865: Riese, *Varronis saturarum menippearum reliquiae*, Leipzig 1865. Il libro suscitò interesse non solo negli ambienti strettamente filologici, e Dostoevskij poté averne notizia di seconda mano durante il suo soggiorno all'estero, forse anche tramite filologi russi di sua conoscenza.
- 24 Dostoevskij, *Polnoe sobranie*, vol. 13, Moskva-Leningrad 1930, pagina 523.
- 25 Il generale Pervoevod anche nella tomba non può separarsi dalla coscienza della propria qualità di generale e in nome di questa qualità protesta categoricamente contro le proposte di Klinevič (di «smetterla di vergognarsi»), dichiarando a questo proposito: «io ho servito il mio sovrano». Nei *Demoni* vi è una situazione analoga, ma sul piano reale, terrestre: il generale Drozdov, trovandosi tra i nichilisti, che considerano una vuota parola lo stesso termine «generale», difende la propri a qualità di generale con le stesse parole. Ambedue gli episodi sono trattati sul piano comico.
- 26 Anche da parte di contemporanei competenti e benevoli come A. N. Majkov.
- 27 *Racconti*, 3, pag. 706.
- 28 *Racconti*, 3, pag. 718 (il secondo corsivo è di Dostoevskij).
- 29 *I fratelli Karamazov*, 1, pag. 4.
- 30 *Racconti*, 3, pagg. 718-19.
- 31 Ibid., pag. 697.
- 32 *Racconti*, 3, pag. 698 (il corsivo è di Dostoevskij).
- 33 *Racconti*, 3, pagg. 702-3.
- 34 *Racconti*, 3, pag. 704.
- 35 Ibid., pag. 718.
- 36 Ibid., pag. 719.
- 37 «E io ad un tratto *mi rivolsi*, non con la voce, giacché ero immoto, ma con tutto il mio essere al *signore di tutto ciò che era rimasto di me*» (pag. 706).
- 38 Gogol' risentì ancora l'immediata influenza del folklore carnevalesco ucraino.
- 39 Grimmshausen esce ormai dall'ambito del Rinascimento ma la sua opera riflette l'azione diretta e profonda del carnevale in grado non minore di quella di Shakespeare e Cervantes.
- 40 Non si può, naturalmente, negare che un particolare fascino è proprio anche a tutte le forme contemporanee di vita carnevalesca. Basta citare Hemingway, la cui opera, profondamente carnevalizzata, risentì un influsso profondo delle forme e delle feste contemporanee di tipo carnevalesco (in particolare, la corrida). Egli aveva un orecchio sensibilissimo a tutto ciò che di carnevalesco c'è nella vita contemporanea.
- 41 Il modello per Dostoevskij fu Gogol', il tono ambivalente del *Racconto di come litigarono Ivan Ivanovič e Ivan Nikiforovič*.
- 42 Dostoevskij, *Il sogno dello zio*, Torino 1960, pagg. 160-61.
- 43 *Il sogno dello zio*, pag. 161.

- 44 In questo periodo Dostoevskij lavorava persino a una grande epopea comica, un episodio del quale fu appunto *Il sogno dello zio* (come egli stesso dichiarò in una lettera). Dostoevskij non ritornò più al progetto di una grande opera puramente comica.
- 45 Anche il romanzo di Thomas Mann *Doctor Faustus*, che riflette la potente azione esercitata da Dostoevskij, è tutto penetrato di riso ambivalente smorzato, che a volte emerge alla superficie, soprattutto nel racconto del narratore Zeitblom. Lo stesso Mann nella storia della creazione del suo romanzo ne parla così: «Bi sognava introdurre una dose possibilmente larga di scherzosità, di mimica da biografo [biografo è Zeitblom, M. B.], di auto-ironia che smorzasse i toni patetici!» (Thomas Mann, *Scritti minori*, Milano 1958, pagg. 128-29). Il riso smorzato, soprattutto di tipo parodistico, è caratteristico di tutta l'opera di Thomas Mann. Confrontando il proprio stile con lo stile di Bruno Frank, Thomas Mann fa questo assai caratteristico riconoscimento: «Mi riesce strano [...] che egli [cioè Frank, M. B.] usi in piena serietà, come fosse suo, lo stile narrativo umanistico di Zeitblom. In fatto di stile io ormai non conosco, si può dire, altro che la parodia» (pag. 138). Va rilevato che l'opera di T. Mann è profondamente carnevalizzata. Nella forma esteriore più vivida la carnevalizzazione si manifesta nel suo romanzo *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* (per bocca del professor Kuckuck si dà qui una sorta di filosofia del carnevale e dell'ambivalenza carnevalesca).
- 46 Il senso carnevalizzato di Pietroburgo compare per la prima volta in Dostoevskij nel *Cuore debole* (1847), e ricevette poi uno sviluppo assai profondo per tutta l'opera giovanile di Dostoevskij nei *Sogni pietroburghesi in versi e in prosa*.
- 47 *Delitto e castigo*, pag. 331.
- 48 Dostoevskij, *Pis'ma*, vol. 1, pagg. 333-34 (il primo corsivo è di Dostoevskij).
- 49 Infatti anche al bagno penale si trovano in condizioni di contatto familiare uomini di diverse posizioni, che nelle condizioni normali della vita non potrebbero incontrarsi alla pari sullo stesso piano.
- 50 *L'idiota*, pag. 6.
- 51 Per esempio, il principe povero, che al mattino non sapeva dove sbattere la testa, alla fine della giornata diventa milionario.
- 52 Nel romanzo *I demoni*, ad esempio, tutta la vita in cui si sono insinuati i demoni è rappresentata come un inferno carnevalesco. Tutto il romanzo è profonda mente pervaso dal tema dell'incoronazione-scoronazione e dell'impostura (ad esempio, la scoronazione di Stavrogin da parte della Zoppa e l'idea di Petr Verchovenskij di proclamarlo «Ivan-Zarevič»). Per l'analisi della carnevalizzazione esteriore *I demoni* costituiscono un materiale molto importante.
- 53 Nel colloquio con il diavolo Ivan Karamazov gli domanda: «– Buffone! Ma tu li hai tentati, alle volte, costoro che si nutrono, appunto, di locuste, e stanno per settant'anni in un nudo deserto a pregare, villosi da capo a piedi? «– Cuore mio, ma non ho fatto altro! Tutto il mondo, tutto l'universo si dimenticherebbe, pur di restare attaccato a uno solo di quei tipi lì: son certi brillanti d'avvero preziosi! Una sola di quelle anime, vedi, può valere a volte il firmamento intero (noialtri, sai, abbiamo un'aritmetica tutta nostra). Una perdizione è inestimabile! Ma sai, alcuni di essi, com'è vero Dio, non sono meno evoluti di te, anche se tu non ci crederai: son capaci di contemplare nello stesso istante certi abissi di fede e d'incredulità, che qualche volta, davvero, si direbbe che ancor a un capello, e il nostro uomo se n'andrebbe 'a gambe all'aria', come dice l'attore Gorbunov» (*I fratelli Karamazov*, 2, pag. 414). Va osservato che il colloquio di Ivan con il diavolo è pieno di immagini dello spazio e del tempo cosmico: «quadrilioni di miglia» e «bilioni di anni», «intere costellazioni» eccetera. Tutte queste grandezze cosmiche sono mescolate qui con elementi della più vicina contemporaneità («l'attore Gorbunov») e con dettagli della vita quotidiana, tutto questo si combina organicamente nelle condizioni del tempo carnevalesco.
- 54 pag. 230.
- 1 [Rendiamo così la parola russa *skaz*, cioè una narrazione in cui l'autore man tiene continuamente il sistema linguistico e psicologico tipico del personaggio, a nome del quale è condotto il racconto].
 - 2 La seguente classificazione dei tipi e delle varietà della parola non è da noi illustrata con esempi, giacché più oltre vien dato un ampio materiale, tratto da Dostoevskij, per ciascuno dei casi qui esaminati.
 - 3 Molto giustamente, ma da un altro punto di vista, ha rilevato questa particolarità del racconto turgeneviano B. M. Ejchenbaum: «Una forma estremamente diffusa è l'introduzione, motivata dall'autore, di uno speciale narratore al quale egli dà l'incarico di raccontare. Tuttavia molto spesso questa forma ha un carattere assolutamente convenzionale (come in Maupassant o in Turgenev), testimoniando soltanto quanto sia rimasta viva la tradizione stessa del narratore come particolare personaggio della novella. In tali casi il narratore rimane lo stesso autore, e la motivazione iniziale ha la funzione di semplice introduzione» (*Priboj*, Leningrad 1927, pag. 217).
 - 4 Per la prima volta nell'articolo *Kak delana «Shinel'» Gogolja* [Com'è fatto «Il cappotto» di Gogol'] nella raccolta *Opojag* [Poetica] (1919). Poi in particolare nell'articolo *Leskov i sovremennaja proza* [Leskov e la prosa contemporanea], in *Priboj*, pagg. 210 segg.
 - 5 L. Spitzer, *Italienische Umgangssprache*, Leipzig 1922, pagg. 175-76.
 - 6 Dato l'interesse per la «popolarità» (non come categoria etnologica) enorme importanza acquistano nel romanticismo le diverse forme di narrazione mediata, in quanto riflettente la parola estranea con un lieve grado di oggettività. Per il classicismo invece la «parola popolare» (nel senso di parola estranea socialmente tipica e individualmente caratteristica) era puramente una parola oggettiva (nei generi inferiori). Tra le parole del terzo tipo una particolare importanza ebbe nel romanticismo la *Icherzählung* (soprattutto del tipo confessorio).
 - 7 La maggioranza dei generi prosastici, in particolare il romanzo, sono costruttivi: i loro elementi sono *intere enunciazioni*, anche se queste enunciazioni non sono pienamente autonome e sono soggette all'unità monologica.
 - 8 Da tutta la lingua stilistica contemporanea – sia sovietica che d'altri paesi – si staccano nettamente gli importanti lavori di V. V. Vinogradov il quale in un materiale immenso svela tutta la pluralità linguistica e stilistica della prosa artistica e tutta la complessità della posizione dell'autore («l'immagine dell'autore») in essa, anche se, a nostro giudizio, V. V. Vinogradov

sottovaluta alquanto il significato dei rapporti dialogici tra gli stili linguistici (in quanto questi rapporti trascendono la linguistica).

- 9 Ricordiamo il riconoscimento assai caratteristico di T. Mann da noi citato a pag. 218.
- 10 *Pis'ma*, vol. 1, pag. 86.
- 11 *Racconti*, 1, pag. 6.
- 12 *Ibid.*, pag. 70.
- 13 *Racconti*, 1, pag. 86.
- 14 *Racconti*, 1, pagg. 53-54.
- 15 *Racconti*, 1, pag. 6.
- 16 Una stupenda analisi del linguaggio di Makar Devushkin come *carattere sociale* determinato è data da V. V. Vinogradov nel suo libro *O jazyke chudožestvennoj literatury*, pagg. 477-92.
- 17 Dostoevskij, *Pis'ma*, vol. 1, pag. 81.
- 18 *Racconti*, 2, pagg. 9-10.
- 19 *Racconti*, 2, pagg. 65-66.
- 20 *Racconti*, 2, pag. 15.
- 21 *Ibid.*, pagg. 65-66.
- 22 Per la verità sintomi di dialogo interiore erano già anche in Devushkin.
- 23 Mentre lavorava a *Netochka Nezvanova*, Dostoevskij scriveva al fratello: «Ma presto leggerai *Netochka Nezvanova*. Sarà una confessione, come *Goljadkin*, sebbene di diverso tono e genere» (*Pis'ma*, vol. 1, pag. 108).
- 24 *Racconti*, 2, pag. 68.
- 25 *Racconti*, 2, pag. 74. Poco prima Goljadkin aveva detto a se stesso: «questa è la tua indole... ora giochi, sei allegro! anima sincera!»
- 26 *Ibid.*, pag. 88.
- 27 *Ibid.*, pag. 138.
- 28 In *Delitto e castigo* si ha, ad esempio, una simile ripetizione letterale da parte di Svidrigajlov (parziale sosia di Raskol'nikov) delle parole di consiglio che Raskol'nikov ha detto a Sonia, una ripetizione con una strizzatina d'occhio. Citiamo questo brano interamente:
«E-eh! Che uomo diffidente! – si mise a ridere Svidrigajlov. – Vi ho pur detto che quel denaro per me è di troppo! Ebbene, semplicemente per umanità, non lo ammette te, eh? Non era mica un 'pidocchio' quella lì, – e puntò il dito verso l'angolo dov'era l'estinta, – come una vecchia strozzina qualunque. Suvvia, convenientene, l'è Luzin infatti che deve vivere e commettere infamie, o è lei che deve morire?» E se io non aiutassi, allora 'Polechka, per esempio, se ne andrebbe anche lei per la stessa strada...'
«Egli disse questo con un'aria di *ammiccante*, allegra furberia, senza levar gli occhi da Raskol'nikov. Raskol'nikov impallidì e si sentì agghiacciare udendo le precise espressioni da lui dette a Sonja...» (pagg. 517-18, il corsivo è di Dostoevskij).
- 29 Una seconda coscienza pari alla prima appare soltanto nei romanzi.
- 30 *Racconti*, 2, pag. 35.
- 31 *Racconti*, 2, pag. 36.
- 32 *Racconti*, 2, pag. 38.
- 33 *Racconti*, 2, pagg. 48-49.
- 34 *I fratelli Karamazov*, 2, 425-26.
- 35 Dostoevskij, *L'adolescente*, Torino 1957, pagg. 447-48.
- 36 Nel romanzo di Thomas Mann *Doctor Faustus* molte cose sono riprese da Dostoevskij, tra cui appunto il *polifonismo*. Riportiamo qui un brano della descrizione di una delle opere del compositore Adrian Leverkühn, assai vicine alla «idea musicale» di Trishatov: «Adrian Leverkühn è sempre grande *nel rendere disuguali le cose uguali* [...] Così avviene qui e mai con tanta profondità e grandezza come qui. Ogni parola che allude all'idea del passaggio, al mutamento in senso mistico, dunque alla trasformazione e trasfigurazione, è da ammirare per la sua esattezza. L'orrore di prima è bensì trasportato con l'indescrivibile coro infantile su un piano del tutto diverso; vi è cambiata la strumentazione e vi è trasformato il ritmo, ma *in quella musica struggente delle sfere angeliche non vi è nemmeno una nota che non si trovi in precisa corrispondenza anche nella risata infernale*» (Thomas Mann, *Doctor Faustus*, Milano 1949, pag. 719. Il corsivo è nostro).
- 37 Chi per primo accennò alla particolarità del racconto *Il sosia* da noi rilevata fu Belinskij, senza però darne spiegazione.
- 38 F. M. Dostoevskij, *Stat'i i materialy*, vol. 1, pagg. 241-42.
- 39 F. M. Dostoevskij, *Stat'i i materialy*, vol. 1, pag. 242.
- 40 *Ibid.*, pag. 249.
- 41 Questa prospettiva non c'è nemmeno per la costruzione generalizzante «da parte dell'autore» del discorso indiretto del personaggio.
- 42 Sulle parodie letterarie e la polemica letteraria in *Povera gente* indicazioni storico-letterarie molto preziose sono date nell'articolo di V. Vinogradov nella raccolta *Tvorčeskij put' Dostoevskogo*, a cura di Brodskij, Leningrad 1924.
- 43 Con questo titolo le *Memorie del sottosuolo* furono inizialmente annunciate da Dostoevskij su «Vremja».
- 44 *Memorie del sottosuolo*, pag. 7.
- 45 *Memorie del sottosuolo*, pag. 92.
- 46 *Memorie del sottosuolo*, pag. 69.
- 47 Ciò si spiega con le particolarità di genere delle *Memorie del sottosuolo* in quanto satira menippea.
- 48 *Memorie del sottosuolo*, pagg. 18-19.
- 49 Un tale riconoscimento, secondo Dostoevskij, tranquillizzerebbe anch'esso la sua parola e la purificherebbe.

- 50 *Memorie del sottosuolo*, pagg. 68-69.
- 51 Le eccezioni saranno indicate più oltre.
- 52 *Memorie del sottosuolo*, pag. 149.
- 53 *Memorie del sottosuolo*, pag. 52.
- 54 Ibid., pagg. 100-1.
- 55 Ricordiamo la caratterizzazione del discorso del personaggio della *Mite* fornita nella prefazione dallo stesso Dostoevskij: «... un po' egli parla a se stesso, un po' è come se si rivolgesse a un invisibile uditore, a un qualche giudice. Ma così avviene sempre anche nella realtà» (*Racconti*, 3, pag. 650).
- 56 *Delitto e castigo*, pagg. 55-56 (il corsivo è di Dostoevskij).
- 57 *Delitto e castigo*, pagg. 497-98.
- 58 *L'idiota*, pag. 421.
- 59 Del pari giustamente intuisce Myškin: «... e poi forse non pensava a niente addirittura, ma voleva solo... gli era venuto il desiderio di incontrarsi un'ultima volta con gli uomini e di meritare la stima e l'affetto».
- 60 *L'idiota*, pagg. 118-19.
- 61 Nel libro *Poetika Dostoevskogo*. L'articolo era stato pubblicato per la prima volta nella seconda raccolta *F. M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*.
- 62 Confer *Poetika Dostoevskogo*.
- 63 *I demoni*, pag. 415.
- 64 *I demoni*, pagg. 415-16.
- 65 *I demoni*, pagg. 404-5.
- 66 *L'adolescente*, pagg. 216-17.
- 67 *I fratelli Karamazov*, 1, pag. 419.
- 68 *Racconti*, 3, pagg. 693-94.
- 69 *Memorie del sottosuolo*, pagg. 140-41.
- 70 Ibid., pag. 142.
- 71 *I fratelli Karamazov*, pagg. 350-51.
- 72 *I fratelli Karamazov*, 1, pag. 352.
- 73 *Pis'ma*, vol. 3, Moskva-Leningrad 1934, pag. 256.
- 74 *L'idiota*, pagg. 171-72.
- 75 A. P. Skaftymov, nel suo articolo *Tematiceskaja kompozicija romana «Idiot»* [La composizione tematica del romanzo *L'idiota*], ha compreso perfettamente la funzione dell'«altro» (rispetto all'«io») nella ripartizione dei personaggi in Dostoevskij. «Dostoevskij – egli dice – sia in Nastas'ja Filippovna sia in Ippolit (e in tutti i suoi personaggi orgogliosi) rivela i tormenti dell'angoscia e della solitudine, che si manifestano in un'irresistibile spinta all'amore e alla compassione, e con ciò afferma l'idea che l'uomo di fronte al suo sentimento interiore, intimo *non può accettare se stesso* e, non giustificando se stesso, soffre di sé e cerca giustificazione e sanzione a se stesso nel cuore dell'altro. Nella funzione di purificazione mediante il perdono è data la figura di Mar'ja nel racconto del principe Myškin». Ed ecco come egli definisce la posizione di Nastas'ja Filippovna nei riguardi di Myškin: «Così lo stesso autore rivela il senso interiore degli instabili rapporti di Nastas'ja Filippovna con il principe Myškin; sentendosi attratta da lui (sete di ideale, di amore e di perdono); essa si sente respingere da lui ora per i motivi della propria indegnità (coscienza di colpa, purezza d'animo), ora per motivi d'orgoglio (incapacità di dimenticare se stessa e di accettare l'amore e il perdono)». (Confer *Tvorčeskij put' Dostoevskogo*, pagg. 148 e 159). A. P. Skaftymov rimane tuttavia sul piano dell'analisi puramente psicologica. Egli non mette in luce il vero significato artistico che questo elemento ha nella costruzione del gruppo dei personaggi e del dialogo.
- 76 Questa voce di Ivan è udita chiaramente fin dall'inizio anche da Alëša. Riportiamo il breve dialogo di lui con Ivan subito dopo l'assassinio. Questo dialogo è in generale analogo per la sua struttura al loro dialogo già da noi analizzato, anche se in qualche cosa si differenzia da esso:
- «– Ricordi [domanda Ivan, M. B.], quando, dopo mangiato, Dmitrij irruppe in casa e batté il babbo, e dopo, usciti fuori, io ti dissi che *Il diritto di desiderare* lo rivendicavo a me stesso? Ebbene, di': pensasti o no, in quel momento, che io desiderassi la morte di nostro padre?
- «– Lo pensai, – pacato rispose Alëša.
- «– Già, del resto era proprio così, e non ci voleva molto a indovinare... Ma non ti venne in mente, in quel momento, anche un'altra cosa, e cioè che io desiderassi proprio che *un rettile divorasse l'altro*, ossia che proprio Dmitrij uccidesse nostro padre, e al più presto per giunta... e che io in persona secondassi la cosa tutt'altro che di malavoglia?
- «Alëša era lievemente impallidito e, in silenzio, guardava negli occhi il fratello.
- «– Parla dunque! – era prorotto Ivan. – Io voglio assolutamente sapere che cosa tu pensasti in quel momento. M'è necessario: la verità, la verità! – e aveva penosamente tratto il respiro, già in anticipo guardando ad Alëša con espressione d'acrimonia.
- «– Perdonami: anche questo pensai in quel momento, – mormorò Alëša, e tacque, senza aggiungere neppure una 'circostanza attenuante» (*I fratelli Karamazov*, 2, pagg. 365-66).
- 77 [Personaggio di un'antica fiaba russa, il cui nome si usa ironicamente a designare un servo balordo].
- 78 «I demoni», pagg. 230-31.
- 79 «Delitto e castigo», pagg. 542-43.
- 80 «I demoni», pagg. 397-98.
- 81 «I demoni», pag. 400.
- 82 Ibid., pag. 403.

- 83 “I demoni”, pagg. 411-12. È curioso confrontare questo passo con il brano della lettera di Dostoevskij a Kovner da noi citato.
- 84 Questo, come sappiamo, è il passaggio nello spazio e nel tempo carnevalesco-mistico, in cui si attua l'ultimo evento dell'interazione delle coscienze nei romanzi di Dostoevskij.
- 85 “I fratelli Karamazov”, 1, pag. 469.
- 1 Purché essi non muoiano di «morte naturale».